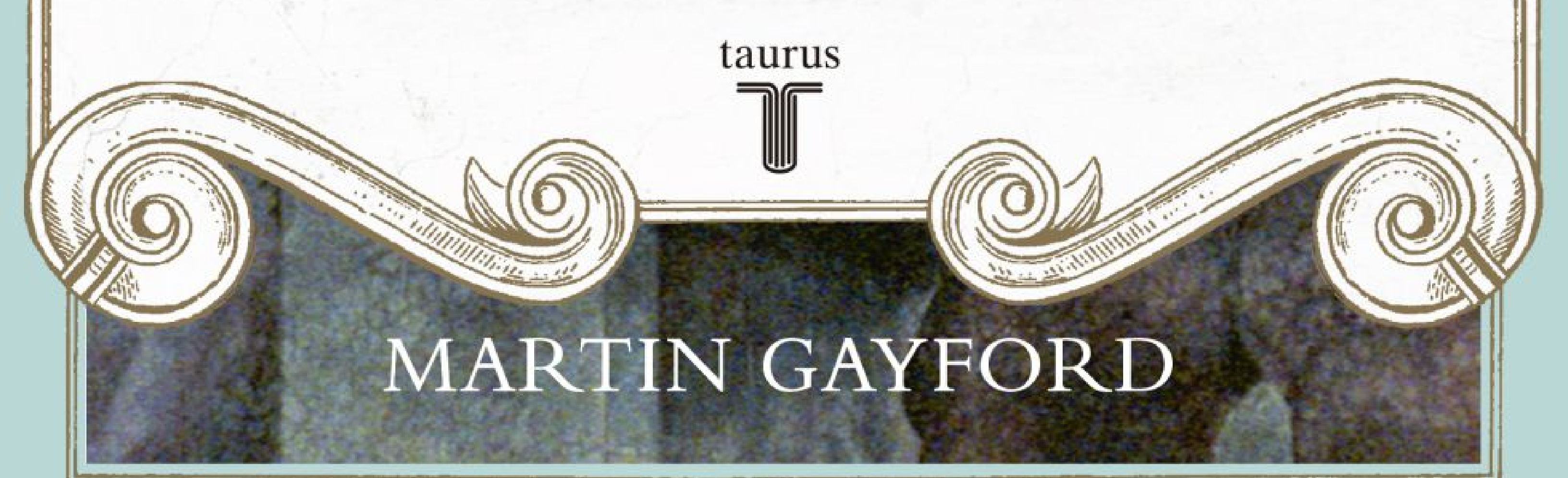
MIGUEL ÁNGEL

UNA VIDA ÉPICA

taurus



Acceso abierto

Martin Gayford

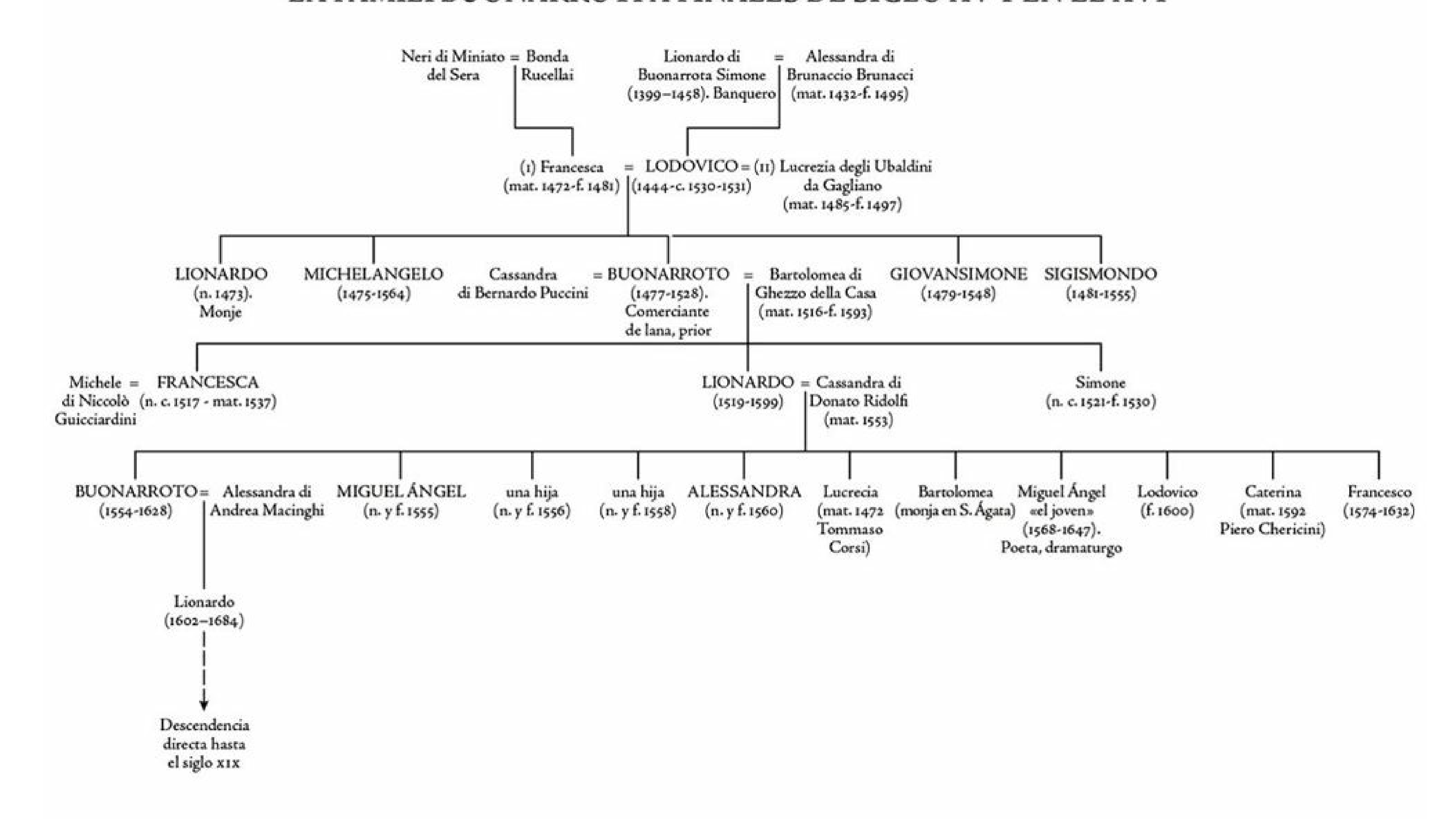
Miguel Ángel: una vida épica

Traducción de Federico Corriente

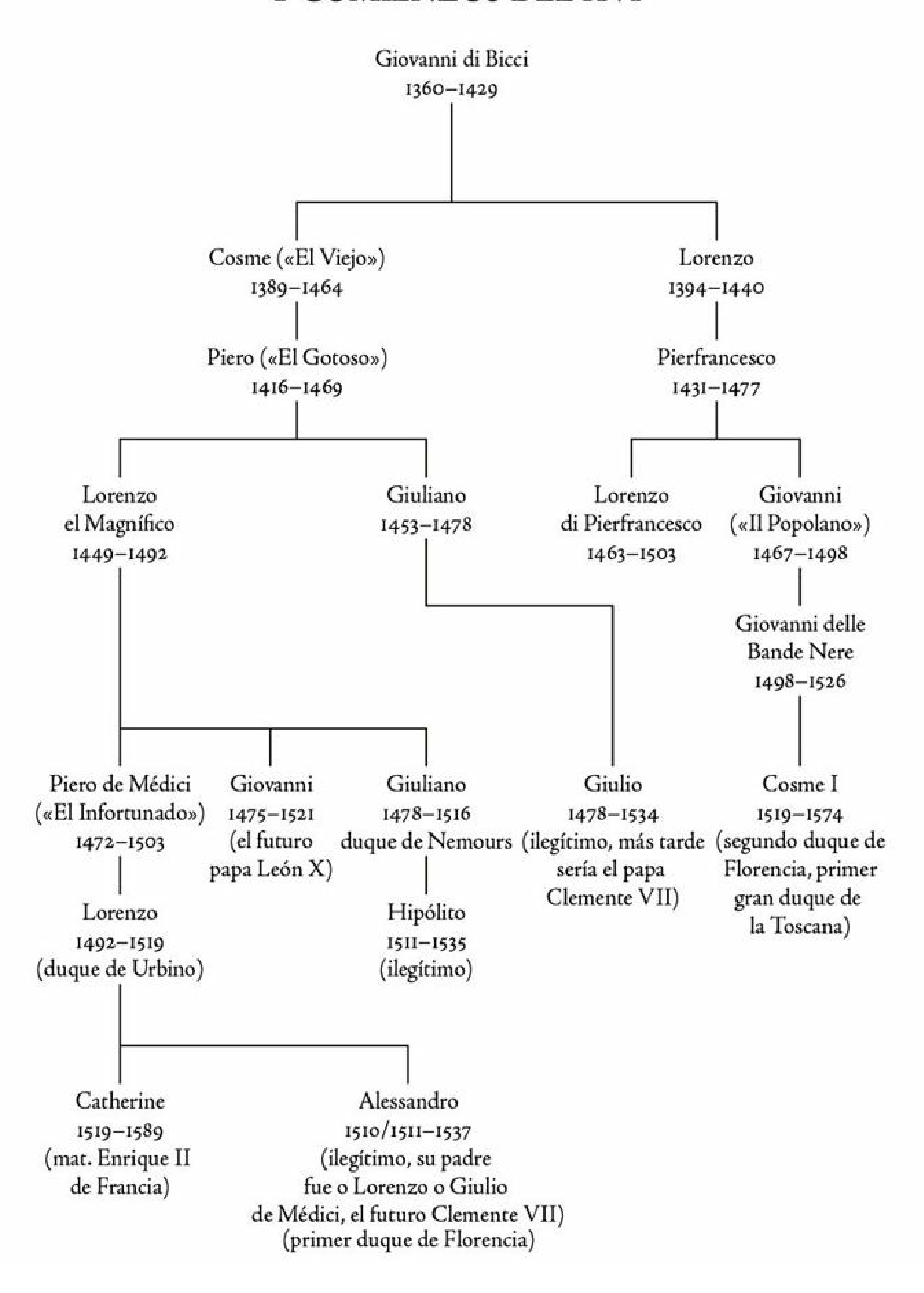


Índice

A la memoria mi madre, Doreen Gayford (1920-2013), y de mi padrastro, Donald Morrison (1929-2013)


LA FAMILI BUONARROTI A FINALES DE SIGLO XV Y EN EL XVI
Neri di Miniato = Bonda
del Sera
Rucellai
Lionardo di
Buonarrota Simone
(1399–1458). Banquero
= Alessandra di
Brunaccio Brunacci
(mat. 1432-f. 1495)
(I) Francesca
(mat. 1472-f. 1481)
= LODOVICO = (II) Lucrezia degli Ubaldini
(1444-c. 1530-1531)
da Gagliano
(mat. 1485-f. 1497)
LIONARDO
(n. 1473).
Monje
MICHELANGELO
(1475-1564)
Cassandra
di Bernardo Puccini
= BUONARROTO
(1477-1528).
Comerciante
de lana, prior
= Bartolomea di
Ghezzo della Casa
(mat. 1516-f. 1593)
GIOVANSIMONE
(1479-1548)
SIGISMONDO
(1481-1555)
Michele =
di Niccolò
Guicciardini
FRANCESCA
(n. c. 1517 - mat. 1537)
LIONARDO
(1519-1599)
= Cassandra di
Donato Ridolfi
(mat. 1553)
Simone
(n. c. 1521-f. 1530)
BUONARROTO
(1554-1628)
= Alessandra di
Andrea Macinghi
MIGUEL ÁNGEL
(n. y f. 1555)
una hija
(n. y f. 1556)
una hija
(n. y f. 1558)
ALESSANDRA
(n. y f. 1560)
Lucrecia
(mat. 1472
Tommaso
Corsi)
Bartolomea
(monja en S. Ágata)
Miguel Ángel
«el joven»
(1568-1647).
Poeta, dramaturgo
Lodovico
(f. 1600)
Caterina
(mat. 1592
Piero Chericini)
Francesco
(1574-1632)
Lionardo
(1602–1684)
Descendencia
directa hasta
el siglo XIX

UN ÁRBOL GENEALÓGICO SIMPLIFICADO DE LA FAMILIA MÉDICI DURANTE EL SIGLO XV Y COMIENZOS DEL XVI





Mapa de Italia central y septentrional durante la juventud de Miguel Ángel

Lista de papas durante la vida de Miguel Ángel

Sixto IV (Francesco della Rovere):
9 de agosto de 1471-12 de agosto de 1484)

Inocencio VIII (Giovanni Batista Cybo):
29 de agosto de 1484-25 de julio de 1492

Alejandro VI (Rodrigo Borgia):
11 de agosto de 1492-18 de agosto de 1503)

Pío III (Francesco Todeschini Piccolomini):
22 de septiembre de 1503-18 de octubre de 1503

Julio II (Giuliano della Rovere):
31 de octubre de 1503-21 de febrero de 1513

León X (Giovanni di Lorenzo de Médici):
9 de marzo de 1513-1 de diciembre de 1521

Adriano VI (Adriaan Floriszoon Boeyens):
9 de enero de 1522-14 de septiembre de 1523

Clemente VII (Giulio di Giuliano de Médici)
18 de noviembre de 1523-25 de septiembre de 1534

Pablo III (Alessandro Farnese):
13 de octubre de 1534-10 de noviembre de 1549

Julio III (Giovanni Maria Ciocchi del Monte):
8 de febrero de 1550-23 de marzo de 1555

Marcelo II (Marcello Cervini):
9 de abril de 1555- 30 de abril o 1 de mayo de 1555

Pablo IV (Giovanni Pietro Carafa):
23 de mayo de 1555-18 de agosto de 1559

Pío IV (Giovanni Angelo Médici):
26 de diciembre de 1559-9 de diciembre de 1565

Lista de créditos

Capítulo 1

Página inicial: Piel de san Bartolomé; detalle de la piel de san Bartolomé con *Autorretrato de Miguel Ángel* de *El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma. Foto akg-images/MPortfolio/Electa.

-Daniele da Volterra, *Retrato de Miguel Ángel*, 1551-1552, estilete con punta de plomo y tiza negra, Museo Teyler, Haarlem.

-Cráneo; detalle de *El Juicio Final* 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma. Foto Scala, Florencia.

Capítulo 2

Página inicial: *Bocetos de niños* (detalle) c. 1504-1505, plumilla sobre tiza negra, British Museum, Londres.

-Copia decimonónica de la *Pianta della Catena*, o *Mapa encadenado* de Florencia, c. 1470, atribuido a Franceso di Lorenzo Rosselli. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Museo Civici Fiorentini.

-Vista de la campiña toscana en las proximidades de la casa de campo de la familia Buonarroti en Settignano. Foto del autor.

-Dos volutas en *pietra serena*, detalle del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, c. 1526-1534, San Lorenzo, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.

Capítulo 3

Página inicial: Maso Finiguerro, *Chico sentado dibujando*, c. 1460 plumilla, aguatinta, Uffizi, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali

-Filipino Lippi, *Resurrección del hijo de Teófilo* (detalle), 1483-1484, capilla de Brancacci, Florencia. Foto Scala, Florencia/Fondo Edifici di Culto. Min. dell’ Interno.

-Domenico Ghirlandaio, *La expulsión de Joaquín del templo*, 1485-1490, Santa Maria Novella, Florencia; detalle del grupo a la derecha que muestra a Ghirlandaio y a sus asociados. Foto Scala, Florencia/Fondo Edifici di Culto. Min. dell' Interno.
- Estudio inspirado en *La ascensión de san Juan Evangelista*, de Giotto, capilla de Peruzzi, Santa Croce, posterior a 1490, plumilla, Museo del Louvre, París. Foto Scala, Florencia.
- Miguel Ángel y sus discípulos, *Dragón* y otros esbozos, c. 1525, plumilla sobre tiza negra, Ashmolean Museum, Oxford. Foto The Bridgeman Art Library.
- Martin Schongauer, *La tentación de san Antonio*, c. 1470, grabado. British Museum, Londres.

CAPÍTULO 4

Página inicial: Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana* (detalle), 1479-1485, fresco, Santa Trinità, Florencia. Foto Scala, Florencia
-Leonardo da Vinci, *Boceto de Bernardo Baroncelli ahorcado*, 1479, Museo Bonnat, Bayona. Foto Scala, Florencia.
-Estudio probablemente inspirado en Masaccio, posterior a 1490, plumilla, Albertina, Viena. Foto Scala, Florencia.
-Herramientas de escultor. Foto: Cardozo-Kindersley Studio, Cambridge.
-*San Mateo*, c. 1506, mármol, inacabado, Galleria dell'Accademia, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.

CAPÍTULO 5

Página inicial: *Batalla de los centauros*, c. 1492, mármol, Casa Buonarroti, Florencia; detalle del lazo izquierdo. Foto DeAgostini Picture Library/Scala, Florencia
-Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana*, 1479-1485, fresco, Santa Trinità, Florencia; detalle: Angelo Poliziano y los hijos de Lorenzo de Médici. Foto Scala, Florencia.
-*Virgen de la escalera*, c. 1492, mármol, Casa Buonarroti, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-*Tazza Farnese*, siglo ii a. C., Museo Archeologico Nazionale de Napoli, Nápoles. Foto DeAgostini Picture Library/Scala, Florencia.

-*Batalla de los centauros*, c. 1492, mármol, Casa Buonarroti, Florencia. Foto DeAgostini Picture Library/Scala, Florencia.

CAPÍTULO 6

Página inicial: *Crucifijo* (detalle), c. 1492-1494, madera policromada, Santo Spirito, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-*Crucifijo* (detalle), c. 1492-1494, madera policromada, Santo Spirito, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-Fray Bartolomeo, *Retrato de Savonarola*, posterior a 1498, Museo di San Marco dell' Angelo, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*Ángel*, 1494-1495, mármol, Arca de Santo Domingo, Santo Domingo, Bolonia. Foto DeAgostini Picture Library/Scala, Florencia.

CAPÍTULO 7

Página inicial: *Baco*, 1496-1497, mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia; detalle del sátiro. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*Baco*, 1496-1497, mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*Pietà*, 1498-1500, mármol, basílica de San Pedro, El Vaticano, Roma. Foto Scala, Florencia.

CAPÍTULO 8

Página inicial: *David*, 1501-1504, mármol, Galleria dell'Academia, Florencia; detalle del torso. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*David*, 1501-1504, mármol, Galleria dell'Academia, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*David*, 1501-1504 mármol, Galleria dell'Academia, Florencia; detalle de la cabeza. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana*, 1479-1485, fresco, Santa Trinità, Florencia; detalle del trasfondo en que aparece la Logia dei Lanzi y la Piazza della Signoria antes de la instalación del *David* de Miguel Ángel. Foto Scala, Florencia.

-Leonardo da Vinci, *Neptuno*, c. 1504 (?), tras el *David* de Miguel Ángel, plumilla y tiza negra, Royal Library, Windsor. The Royal Collection © 2011 Su Majestad la Reina Isabel II. Foto The Bridgeman Art Library.

CAPÍTULO 9

Página inicial: Boceto de hombre corriendo y mirando hacia el fondo (para *La batalla de Cascina*) c. 1504-1505, tiza negra realzada con albayalde, Museo Teyler, Haarlem. Museo Teyler, Haarlem, Países Bajos.
-Santi di Tito, *Retrato de Nicolás Maquiavelo*, c. 1513, óleo sobre lienzo, Palazzo Vecchio, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-Estudios para la figura de bronce del *David*, y brazo de mármol, con fragmentos de poema, c. 1502-1503, Museo del Louvre, París. Photo White Images/Scala, Florencia.
-*Taddei Tondo*, c. 1503-1505, mármol, Royal Academy, Londres. Photo The Bridgeman Art Library.
-*Virgen de Brujas*, c. 1504-1505, mármol, Onze Lieve Vrouwekerk, Brujas. Foto Scala, Florencia.
-*Hombre desnudo sentado volviéndose*, c. 1504-1505, plumilla y aguatinta, British Museum, Londres.
-*Estudios de niños*, c. 1504-1505, plumilla sobre tiza negra, British Museum, Londres.

CAPÍTULO 10

Página inicial: Según Miguel Ángel (?), diseño para la tumba del papa Julio II (detalle), c. 1505 (?), plumilla, aguatinta y tiza roja, Uffizi, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-Altobello Melone, *Retrato de César Borgia* (?), c. 1513, óleo sobre madera, Academia Carrara, Bérgamo. Foto Scala, Florencia.
-Según Miguel Ángel (?), diseño para la tumba del papa Julio II (detalle), c. 1505 (?), plumilla, aguatinta y tiza roja, Uffizi, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-Rafael, *El papa Julio II*, mediados de 1511, óleo sobre madera de álamo, National Gallery, Londres. Foto Scala, Florencia.
-*Laocoonte y sus hijos*, c. 25 a. C., mármol, Museo Vaticano, El Vaticano, Roma. Photo © Peter Horree/Alamy.

-*Esclavo rebelde*, c. 1513-1516, mármol, Museo del Louvre, París. Foto Scala, Florencia.

CAPÍTULO 11

Página inicial: Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, sección central, El Vaticano, Roma. Foto akg-images/Rabatti-Domingie.

-Estudio para la figura que acompaña a la sibila libia, esbozo para un entablamento, y estudios para *Los esclavos para la tumba de Julio II*, c. 1512, tiza roja y plumilla, Ashmolean Museum, Oxford. Foto The Art Archive.

CAPÍTULO 12

Página inicial: Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle: *La separación de la luz y las tinieblas*. Foto akg-images/Erich Lessing.

-*Estudio anatómico de un torso*, fecha desconocida, tiza roja, Royal Library, Windsor. Foto The Bridgeman Art Library.

-Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle: *Creación de los astros y las plantas*. Foto akg-images/Erich Lessing.

-Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle de desnudo flanqueando *La separación de las aguas y la tierra*. Foto akg-images/Erich Lessing.

-Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle de dos desnudos flanqueando *La separación de las aguas y la tierra*. Foto akg-images/Rabatti-Domingie.

-Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle: *Sibila cumea*. Foto akg-images/Rabatti-Domingie.

CAPÍTULO 13

Página inicial: *Moisés* (detalle), 1513-1516, mármol, tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli, Roma. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.

-Rafael, *El papa León X y dos cardenales*, 1518, óleo sobre madera, Uffizi, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.

-*Esclavo moribundo*, 1513-1516, mármol, Museo del Louvre, París. Foto

Scala, Florencia.
-*Moisés*, 1513-1516, mármol de la tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli, Roma. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-Sebastiano del Piombo, *Pietà*, c. 1513-1516, óleo sobre madera, Museo Civico, Viterbo. Foto Scala, Florencia.

CAPÍTULO 14

Página inicial: Vista de los Alpes Apuanos, cerca de Seravezza. Foto Josephine Gayford.
-Maqueta en madera para la fachada de San Lorenzo, otoño de 1517, álamo, Casa Buonarroti, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-Esbozo de los bloques de mármol para la fachada de San Lorenzo, 1516-1520, plumilla, Casa Buonarroti, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-Lista de alimentos con esbozos de alimentos y bebidas, Casa Buonarroti, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-Vista de los Alpes Apuanos, cerca de Seravezza. Foto Josephine Gayford.

CAPÍTULO 15

Página inicial: *Cabeza conocida como el alma condenada (Il Dannato)*, c. 1522-1523 (?), tiza negra, Uffizi, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*Cristo de la Minerva*, 1520-1530, mármol, Santa Maria sopra Minerva, Roma. Foto Scala, Florencia/Fondo Edifici di Culto. Min. dell' Interno.
-*Esclavo barbudo*, 1520-1530, Galleria dell'Accademia, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-Estudio para tumba doble destinado a las tumbas de los Médici en la Nueva Sacristía, c. 1521, plumilla, British Museum, Londres.

CAPÍTULO 16

Página inicial: Vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, c. 1526-1534, San Lorenzo, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-Sebastiano del Piombo, *El papa Clemente VII sin barba*, antes de 1527, óleo sobre lienzo, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.

-Tumba de Giuliano de Médici, duque de Nemours, 1524-1534, mármol, San Lorenzo, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*Hércules y Anteo y otros estudios* (folio recto), además de *Esbozos varios y un poema*, c. 1524-1525, tiza roja, Ashmolean Museum, Oxford. Foto The Bridgeman Art Library. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*Retrato de Andrea Quaratesi*, 1528-1531, tiza negra, British Museum, Londres.
-Escalinata de la Biblioteca Laurenciana, c. 1526-1534, San Lorenzo, Florencia. Foto
Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali
-*Día*, 1524-1534, mármol, capilla de los Médici, San Lorenzo, Florencia. Foto akgimages/
Erich Lessing.
-*Noche*, mármol, capilla de los Médici, San Lorenzo, Florencia. Foto DeAgostini Picture Library/Scala, Florencia.

CAPÍTULO 17

Página inicial: Diseño para fortificaciones (detalle), c. 1528-1529, aguatinta y tiza, Casa Buonarroti, Florencia. Foto Scala, Florencia.
-Tiziano, *Retrato de Francesco Maria della Rovere*, duque de Urbino, 1536-1537, óleo sobre lienzo, Uffizi, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali
-*Victoria*, c. 1528 (?), mármol, Palazzo Vecchio, Florencia. Foto White Images/Scala, Florencia
-Diseño para fortificaciones, c. 1528-1529, aguatinta y tiza, Casa Buonarroti, Florencia. Foto Scala, Florencia
-Según Miguel Ángel, *Leda y el cisne*, c. 1450-1460, óleo sobre lienzo, National Gallery, Londres. Foto Scala, Florencia.

CAPÍTULO 18

Página inicial: *Caída de Faetón*, (detalle), 1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor. Foto The Bridgeman Art Library.
-Sebastiano del Piombo, *Clemente VII y Carlos V*, c. 1530, tiza blanca y

negra, British Museum, Londres.
-Miguel Ángel (?), *Ganímedes*, c. 1533, tiza negra, Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts. Foto The Bridgeman Art Library.
- *Ticio*, c. 1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor. Foto The Bridgeman Art Library.
- *Resurrección de Cristo*, c. 1532-1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor. Foto The Bridgeman Art Library.
- *Caída de Faetón*, 1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor. Foto The Bridgeman Art Library.

CAPÍTULO 19

Página inicial: *El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma. Foto akg-images/IAM.
-*El sueño*, c. 1533-1534, tiza negra, Courtauld Gallery, Londres. Foto The Bridgeman Art Library.
-Tiziano, *El papa Pablo III*, 1545-1456, óleo sobre lienzo, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*Bruto*, c. 1537-1555, mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
-*El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma; detalle: *Abrazo de los benditos*. Foto akgimages/IAM.
-*El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma; detalle: *Alma lujuriosa arrastrada al Infierno*. Foto akg-images/IAM.
-*El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma; detalle: *Minos con una serpiente enroscada alrededor del cuerpo*. Foto akg-images/IAM.

CAPÍTULO 20

Página inicial: *Pietà para Vittoria Colonna* (detalle), c. 1538-1540, tiza negra, Museo Isabella Stewart Gardner, Boston. Foto The Bridgeman Art Library.
- *Raquel* (o *Vida Contemplativa*), mármol, tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli, Roma. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.

- *La crucifixión*, c. 1538-1541, tiza negra, British Museum, Londres.
- Tumba de Julio II, 1505-1545, San Pietro in Vincoli, Roma. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali.
- Giulio Bonasone, *Retrato de Miguel Ángel Buonarroti*, 1546, grabado. British Museum, Londres.

CAPÍTULO 21

Página inicial: Maqueta en madera de la cúpula de San Pedro del Vaticano, 1558-1561, Museo Vaticano, El Vaticano, Roma. Foto Scala, Florencia.

-San Pedro del Vaticano, vista de los muros del antealtar y el transepto, foto, El Vaticano, Roma. Foto Scala, Florencia.

-El Campidoglio, foto, Roma. Foto Scala, Florencia.

CAPÍTULO 22

Página inicial: Estudio para la Porta Pia, 1561, tiza negra, plumilla, aguatinta, y blanco de plomo, Casa Buonarroti, Florencia. Foto Scala, Florencia.

p. 591 *Cabeza de Nicodemo*, de la *Pietà* (detalle), c. 1547-1555, mármol, Museo del Opera del Duomo, Florencia. Foto Scala, Florencia.

p. 597 *Pietà Rondanini*, c. 1552/3-1564, mármol, Castello Sforzesco, Milán. Foto Scala, Florencia.

ENCARTE

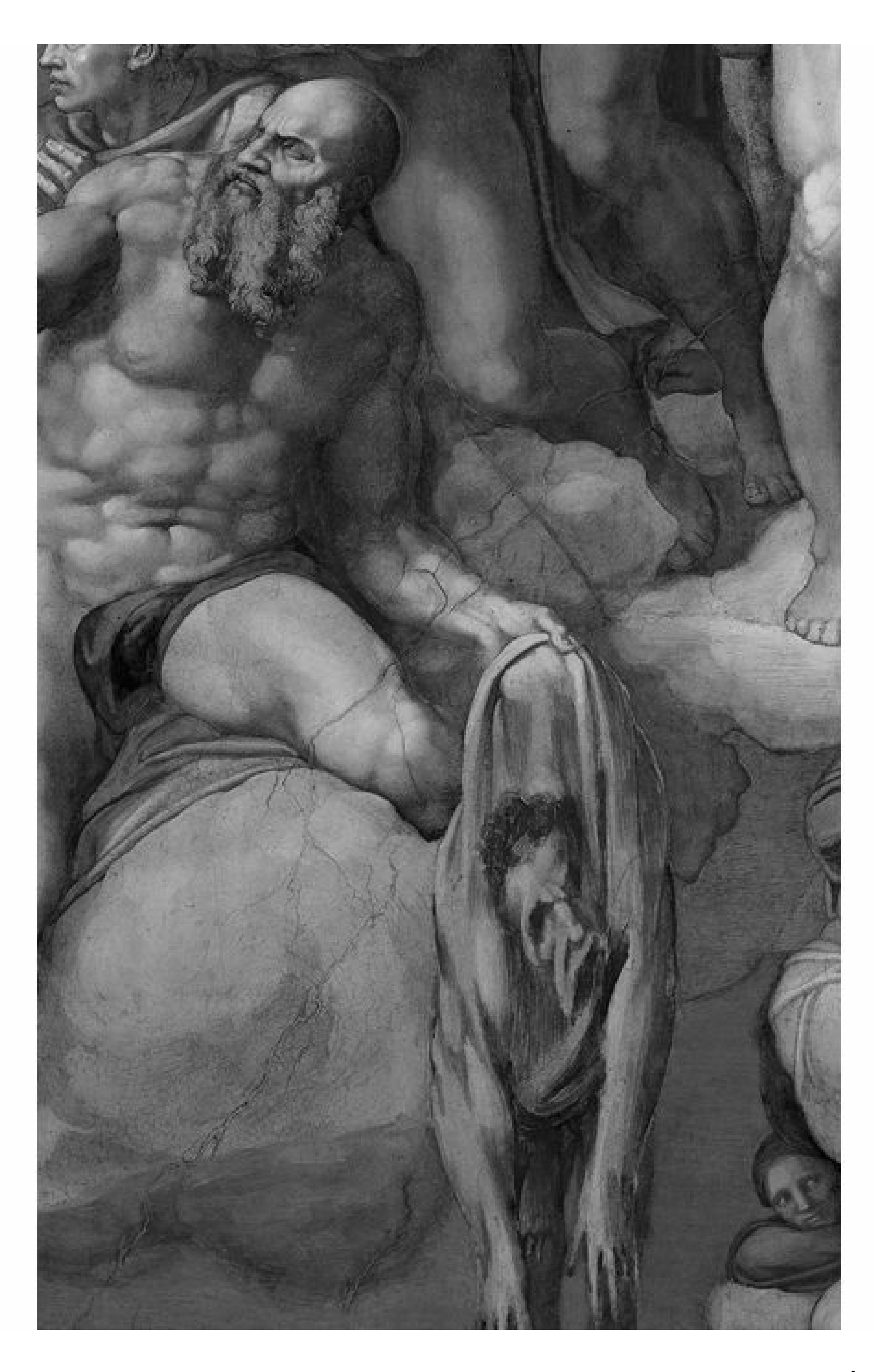
1. Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana*, 1479-1485, Santa Trinità, Florencia. Foto Scala, Florencia.
2. Miguel Ángel, *Antepasados de Cristo*, 1508-1512, techo de la Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma. Museo Vaticano; Foto akg/images/MPortfolio/Electa.
3. Miguel Ángel, detalle de enjuta con *Antepasados de Cristo*, 1508-1512, techo de la Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma. Museo Vaticano.
4. Miguel Ángel, detalle de luneta con *Antepasados de Cristo*, 1508-1512, techo de la Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma. Museo Vaticano; Foto akg/images/MPortfolio/Electa.
5. Miguel Ángel (?), *La tentación de san Antonio*, c. 1487-1488, Kimbell Museum of Art, Fort Worth, Texas. Kimball Art Museum, Fort Worth, Texas.

6. Miguel Ángel, *La Madonna de Mánchester*, c. 1496, témpera sobre madera, inacabado, National Gallery, Londres. Foto Scala, Florencia.
7. Miguel Ángel, *Santo Entierro*, c. 1500-1501, témpera sobre madera, inacabado, National Gallery, Londres. Foto Scala, Florencia.
8. Leonardo da Vinci, *Virgen de la rueca*, c. 1501, óleo sobre nogal, colección privada, prestada a las National Galleries de Escocia, Edimburgo. National Galleries of Scotland.
9. Miguel Ángel, techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle: *La caída del hombre*. Foto akg-images/Rabatti-Domingie.
10. Rafael, *La escuela de Atenas* (detalle), 1509-1510, fresco, Stanza della Segnatura, El Vaticano, Roma. Foto akg-images.
11. Sebastiano del Piombo, *Resurrección de Lázaro*, 1517-1519, óleo sobre madera transferido a lienzo, National Gallery, Londres. Foto Scala, Florencia.
12. Miguel Ángel, *El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma. Museo Vaticano; Foto akg/images/IAM.
13. Rafael, *La transfiguración*, 1518-1520, óleo sobre madera, Pinacoteca, Museo Vaticano, El Vaticano, Roma. Foto Scala, Florencia.
14. Miguel Ángel, *Conversión de san Pablo*, 1542-1545, fresco, Capilla Paulina, El Vaticano, Roma. Foto Scala, Florencia.
15. Miguel Ángel, *Crucifixión de san Pedro*, 1545-1549, Capilla Paulina, El Vaticano, Roma. Foto The Bridgeman Art Library.

Los editores desean agradecer que se les haya permitido citar extractos de:
Autobiography, de Benvenuto Cellini, traducida con una introducción de George Bull (Penguin Books, 1956). Copyright © George Bull, 1956. *The Lives of the Artist*, vols. I y II, de Giorgio Vasari, traducidos por George Bull (Penguin Classics, 1987). Copyright © George Bull, 1965. *The Letters of Michelangelo*, de Miguel Ángel Buonarroti, traducido y editado por E. H. Ramsden con permiso de Peter Owen Ltd, Londres. *Michelangelo: Life, Letters and Poetry*, traducido por George Bull (1999), pp. 9-12, 14-16, 21, 22, 28, 32, 37, 38, 45-48, 53, 67, 68, 70-72. Con el permiso de Oxford University Press.

Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence, de Michael Rocke (1997), p. 349. Con el permiso de Oxford

University Press, EE.UU.
Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, de Rona Goffen. Con el permiso de Yale University Press.
The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation, de James M. Saslow. Con el permiso de Yale University Press.



Piel de san Bartolomé; detalle de la piel de san Bartolomé con *Autorretrato de Miguel Ángel* de *El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma (*vid.* imagen 12 del Álbum).

1. Muerte y vida de Miguel Ángel

«La Academia y el gremio de pintores y escultores han resuelto, si le place a vuestra muy ilustre Excelencia, honrar de algún modo la memoria de Miguel Ángel Buonarroti, en razón de la deuda contraída con el genio del que quizá fuera el artista más grande de todos los tiempos (compatriota suyo y por lo tanto especialmente querido para ellos en en calidad de florentinos) …»[1]

Vincenzo Borghini, carta al duque Cosme de Médici en nombre de la Academia florentina, 1564

El 14 de febrero de 1564, mientras caminaba por Roma, un joven florentino residente en la ciudad llamado Tiberio Calcagni escuchó rumores según los cuales Miguel Ángel Buonarroti estaba gravemente enfermo[2]. Se encaminó inmediatamente hacia la casa del artista, ubicada en la calle Macel de' Corvi, cerca de la columna trajana y de la iglesia de Santa Maria di Loreto. Al llegar allí encontró al gran artista a la intemperie, caminando sin rumbo bajo la lluvia. Calcagni le reprendió. «¿Qué quieres que haga?», replicó Miguel Ángel. «Estoy enfermo y no logro descansar en ninguna parte».

De algún modo, Calcagni lo persuadió para que volviera a entrar en casa, pero lo que vio allí le alarmó. Ese mismo día, más tarde, escribió a Lionardo Buonarroti, sobrino de Miguel Ángel, que estaba en Florencia. «El modo en que vacila al hablar, sumado a su aspecto y a la tez de su rostro, hacen que tema por su vida. Puede que el fin no llegue enseguida, pero me temo que quizá no esté lejos»[3]. Aquel lluvioso lunes, a Miguel Ángel le quedaban tres semanas para cumplir ochenta y nueve años, edad muy avanzada en cualquier época y sumamente notable para mediados del siglo XVI.

Más tarde, Miguel Ángel mandó llamar a otros amigos. Pidió a uno de estos, un artista conocido como Daniele da Volterra, que escribiera una carta a Lionardo. Sin llegar a dar a entender que Miguel Ángel estaba muriendo, Daniele dijo que sería deseable que Lionardo acudiera a Roma en cuanto pudiera. La carta la había firmado Daniele, y bajo su firma se encontraba la

del propio Miguel Ángel, de trazos débiles y dispersos. No volvería a escribir otra.

Pese a su evidente enfermedad, la enorme energía de Miguel Ángel aún no se había disipado del todo. Seguía consciente y en posesión de sus facultades, pese a que lo atormentaba la falta de sueño. Al final de la tarde, una o dos horas antes de la puesta de sol, intentaba salir a cabalgar, como acostumbraba a hacer cuando hacía buen tiempo (Miguel Ángel adoraba los caballos) pero tenía las piernas débiles, se mareaba y aquel día hacía frío. Se quedó sentado en una silla junto al fuego, posición que prefería con mucho a estar en la cama.

Lionardo Buonarroti fue informado de todo esto en una carta posterior enviada ese mismo día escrita por Diomede Leoni, amigo sienés de Miguel Ángel, que recomendó a Lionardo que acudiera a Roma, pero que no corriera riesgo alguno apresurándose por llegar a través de unas pésimas carreteras en aquella época del año.

Después de pasar otro día en la silla junto al fuego, Miguel Ángel se vio obligado a acostarse. En su domicilio se encontraban algunos miembros de su círculo íntimo: Diomede Leoni, Daniele da Volterra, su criado Antonio del Francese y un noble romano, Tommaso de' Cavalieri, unos cuarenta años más joven que él, y posiblemente el amor de su vida. Miguel Ángel no dejó testamento escrito alguno, pero declaró de manera sucinta su última voluntad: «Pongo mi alma en manos de Dios, y entrego mi cuerpo a la tierra y mis posesiones a mis parientes más próximos, a los que encarezco que, cuando les llegue su hora, reflexionen acerca del sufrimiento de Jesucristo».

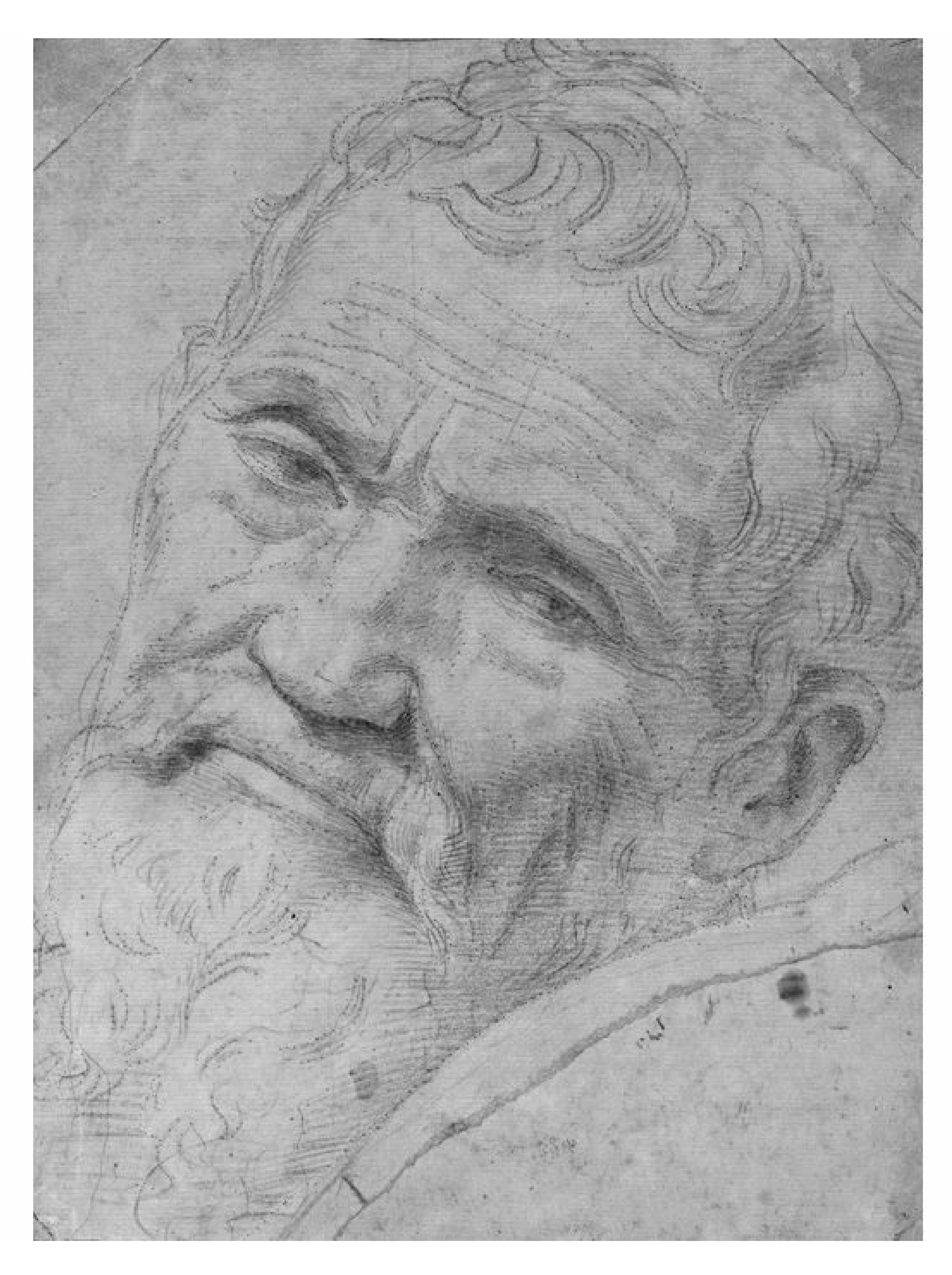
Durante algún tiempo más, él siguió esta última recomendación escuchando a sus amigos leer pasajes de los Evangelios acerca de la pasión de Cristo. Murió el 18 de febrero, alrededor de las 16:45.

*

Así concluyó la vida del artista más célebre que nunca hubiera habido hasta ese momento, y es más, de acuerdo con muchos parámetros, el más famoso de todos los tiempos. Pocos otros seres humanos, a excepción de los fundadores de religiones, han sido objeto de estudios y debates tan meticulosos. La vida, la obra y la fama de Miguel Ángel transformaron para siempre nuestra noción de lo que podía ser un artista.

En 1506, cuando contaba solo treinta y un años, el Gobierno de Florencia describió a Miguel Ángel (en el marco de una comunicación diplomática con el Papa) como un «excelente joven, sin igual en su profesión en Italia y quizá en el mundo entero»[4]. En aquel momento aún tenía por delante seis décadas de trayectoria. Partiendo de ser «quizá» el artista más grande del mundo, su prestigio no hizo sino crecer cada vez más.

La vida de Miguel Ángel estuvo marcada por cualidades épicas. Al igual que un héroe de la mitología clásica (como Hércules, cuya estatua esculpió de joven), estuvo sujeto a pruebas y tareas incesantes. Muchas de sus obras fueron inmensas y supusieron formidables dificultades técnicas: los enormes frescos del techo de la Capilla Sixtina y *El Juicio Final*, el gigantesco *David* de mármol, esculpido a partir de un bloque de dicha piedra dotado de una forma problemática y que había sido utilizado anteriormente. Los mayores proyectos de Miguel Ángel —la tumba de Julio II, la fachada y la nueva sacristía de San Lorenzo, la gran basílica romana de San Pedro— fueron de una magnitud tan ambiciosa que, por falta de tiempo o de recursos, no pudo completar ninguno de ellos de la forma prevista en un principio. Sin embargo, hasta sus edificios y esculturas incompletos fueron venerados como obras maestras y ejercieron una enorme influencia sobre otros artistas.



Daniele da Volterra, *Retrato de Miguel Ángel*, 1551-1552, estilete con punta de plomo y tiza negra, Museo Teyler, Haarlem.

Miguel Ángel continuó trabajando, década tras década, en las inmediaciones del centro neurálgico de los acontecimientos, el vórtice en el

que se estaba transformando la historia europea. Cuando nació, en 1475, Leonardo da Vinci y Botticelli estaban en el comienzo de sus carreras artísticas; la península italiana era un mosaico de pequeños Estados independientes, ducados, repúblicas y ciudades autogobernadas. Antes de que hubiera muerto, ya habían tenido lugar la Reforma y la Contrarreforma. El mapa político y espiritual de Europa había sido alterado por completo; Italia había sido invadida por las superpotencias europeas Francia y España, que la convirtieron en un escenario bélico traumático. La unidad de la cristiandad se había desmoronado; los protestantes habían rechazado la autoridad del papa de Roma y se habían dividido en una multitud de facciones teológicas, a la vez que el catolicismo estaba resurgiendo bajo una forma más severamente ortodoxa y militante. Había comenzado un siglo de luchas religiosas.

Siendo todavía adolescente, Miguel Ángel se convirtió en miembro de la casa de Lorenzo de Médici, el Magnífico, una de las figuras que se ha convertido en sinónimo de nuestra noción del Renacimiento. Trabajó sucesivamente para no menos de ocho papas y mantuvo con varios de ellos relaciones poco menos que confidenciales. Se había criado en la corte de Lorenzo el Magnífico con dos futuros papas Médici, León X (que reinó entre 1513 y 1521) y Clemente VII (que reinó entre 1523 y 1534). El primero de ellos hablaba de él «poco menos que con lágrimas en los ojos» (pese a que le resultó sumamente difícil entenderse con él). Con Clemente VII, la relación de Miguel Ángel fue aún más estrecha si cabe. El papa Clemente lo consideraba como «algo sagrado, y conversaba con él, tanto sobre cuestiones leves como graves, y conversaba con él con la misma intimidad con la que lo habría hecho con uno de sus pares».

Clemente murió en 1534, pero Miguel Ángel aún tenía por delante treinta años más de vida y cuatro papas más a los que servir. La inmensa basílica de San Pedro se fue erigiendo, de manera muy lenta, bajo su dirección. Roma y la cristiandad se metamorfosearon a su alrededor. Se fundó la orden de los jesuitas y también la Inquisición romana, y la división de Europa entre católicos y protestantes fue no menos feroz y letal que cualquiera de las luchas ideológicas del siglo XX. No obstante, Miguel Ángel estuvo allí, en medio de todo aquello, reconocido como el mayor artista del mundo, y no solo de su propia época, sino de todos los tiempos.

*

Al día siguiente de que Miguel Ángel muriera se llevó a cabo el inventario de sus bienes[5]. Enumeraba los contenidos de una vivienda exiguamente amueblada pero rica en otros aspectos. En la habitación donde dormía había una cama con armazón de hierro con un colchón de paja y otros tres rellenos de lana, un par de mantas de lana y otra de piel de cabra, así como un baldaquín de lino. La ropa de su armario indicaba cierto lujo, e incluía una selección de gorros de seda negra (dos de ellos de una seda tornasolada conocida como ermisino y otro de raso, la tela más cara fabricada en Florencia), dos abrigos forrados con piel de zorro y una hermosa capa. Además, Miguel Ángel poseía gran variedad de sábanas, toallas y ropa interior, entre ellas diecinueve camisas usadas y cinco nuevas.

Aparte de esto, la casa daba la impresión de estar pelada. En el establo se encontraba el caballo que Miguel Ángel solía montar por las tardes, descrito como «un rocín color castaño con silla de montar, brida, etcétera». En el comedor no había nada, salvo algunos barriles y botellas de vino vacías. La bodega contenía algunas jarras de agua grandes y media botella de vinagre. Dos grandes estatuas inacabadas, una de «san Pedro» (que quizá fuera en realidad una efigie de Julio II pensada en otro tiempo para decorar la tumba de este) y la otra descrita como «Cristo con otra figura encima, unidos el uno al otro», se encontraban en un taller detrás de la casa que tenía tejado propio. También había una estatuilla incompleta de Cristo llevando la cruz.

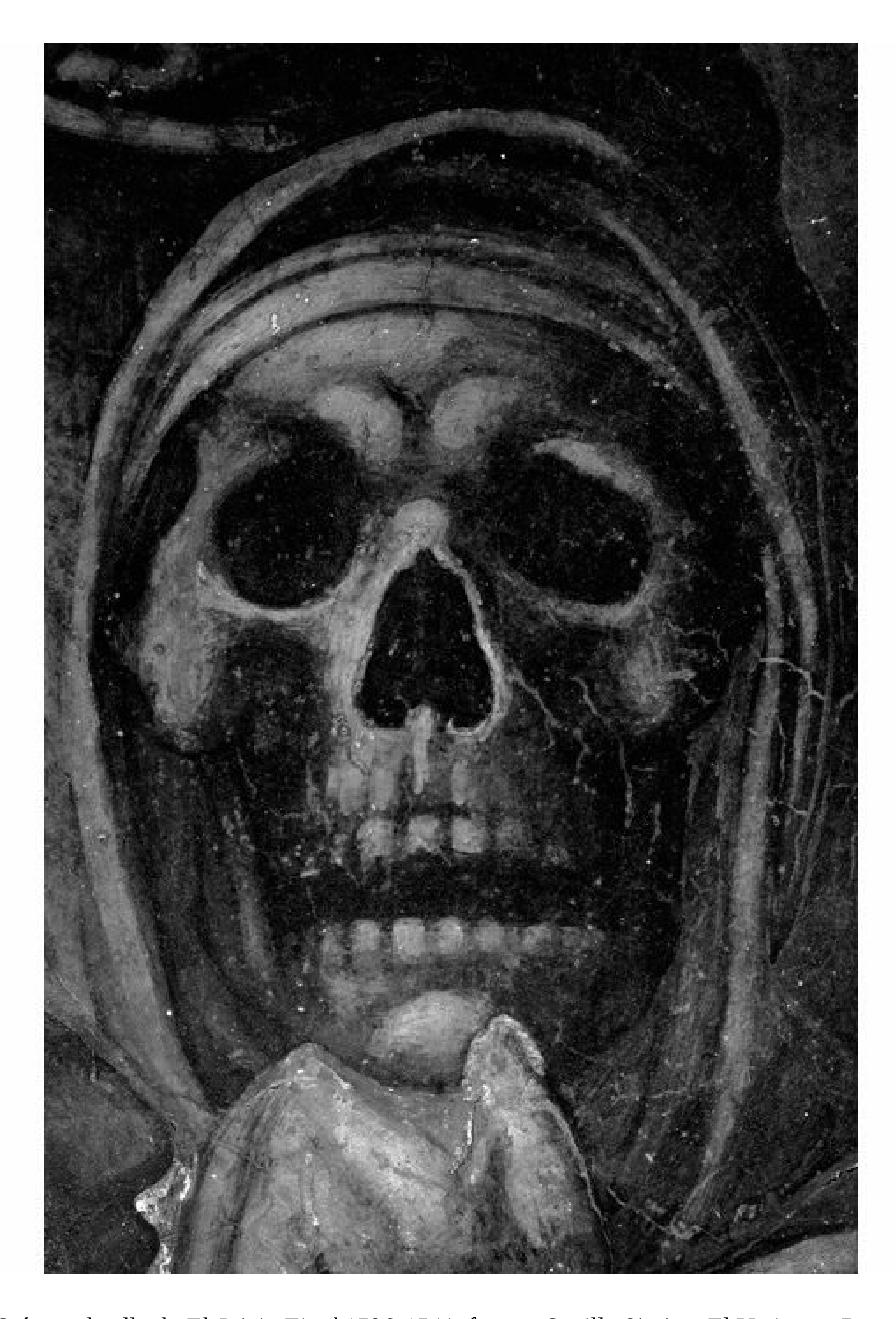
En el dormitorio de Miguel Ángel se encontraron algunos bocetos, si bien el número de estos era muy reducido en relación con la cantidad de ellos que había realizado a lo largo de los años. La mayoría tenía que ver con sus proyectos de construcción en curso, en particular con la basílica de San Pedro. De los miles de otros bocetos que había realizado, algunos los había regalado y otros seguían en Florencia, donde llevaba casi treinta años sin poner los pies, pero Miguel Ángel había destruido deliberadamente un número enorme de ellos en una sucesión de hogueras, una de ellas prendida poco antes de su muerte.

En el dormitorio también había un baúl de nogal cerrado que contenía varios sellos. Fue abierto en presencia de los notarios que llevaron a cabo el inventario. Resultó que contenía, escondidos en bolsas y pequeñas jarras de

mayólica y cobre, unos 8.269 ducados de oro y escudos(1), así como monedas de plata[6].

Miguel Ángel comentó que «por rico que haya podido ser, siempre he vivido como un pobre». Es evidente que no bromeaba respecto a ninguno de estos dos extremos. El inventario arroja la impresión de una forma de vida decididamente espartana, y el oro y la plata contenidos en aquel baúl valían una fortuna. Almacenada en su dormitorio había una suma de apenas unos cientos de ducados menos que la cantidad que Elena di Toledo, esposa de Cosme de Médici, duque de Toscana, había pagado quince años antes por una de las viviendas más grandiosas de Florencia: el Palazzo Pitti(2).

El oro que contenía la caja fuerte de Miguel Ángel no representaba más que una fracción —bastante menos de la mitad— de sus activos totales, la mayoría de los cuales estaban invertidos en bienes inmuebles. No solo fue el pintor o escultor más célebre de la historia; también es probable que fuera más rico de lo que lo había sido ningún otro artista anterior. Esta era solo una de las muchas contradicciones de la naturaleza de Miguel Ángel: un hombre acaudalado que vivía de forma frugal, un avaro que podía llegar a ser extraordinaria y abrumadoramente generoso y un individuo reservado y enigmático que pasó casi tres cuartas partes de un siglo en las inmediaciones del corazón mismo del poder.



Cráneo; detalle de *El Juicio Final* 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma.

En el momento de la muerte de Miguel Ángel, las alabanzas que lo calificaban de «divino» (descripción que compartió con otras figuras culturales imponentes, como el poeta Dante) se tomaban poco menos que en

sentido literal. Cuando menos había quienes consideraban a Miguel Ángel como una nueva especie de santo. La intensidad de la veneración que suscitaba era semejante a la provocada por famosos místicos y mártires. En consecuencia, Miguel Ángel tuvo dos funerales y dos entierros en dos lugares distintos.

El primero fue en Roma, en la iglesia de los Santos Apóstoles[7], no lejos de la casa de Macel de' Corvi, donde el artista y pionero de la historia del arte Giorgio Vasari describió el modo en que fue «seguido a la tumba por un gran séquito de artistas, amigos y florentinos». Allí fueron depositados, para su eterno descanso, los restos mortales de Miguel Ángel «en presencia de toda Roma». El papa Pío IV manifestó su intención de erigir un monumento a su honor en la obra maestra de Miguel Ángel, la basílica de San Pedro (que en aquel entonces seguía estando desprovista de cúpula).

Aquel estado de cosas le pareció intolerable al duque Cosme de Médici, soberano de Florencia, que durante muchos años había intentado sin éxito atraer al anciano artista para hacerlo regresar a su ciudad natal. Estaba decidido a que Roma no se quedara con su cadáver, y así fue como se produjo un estrafalario incidente que recuerda al robo del cadáver de san Marcos de Alejandría por comerciantes venecianos.

Ante la insistencia del sobrino de Miguel Ángel, Lionardo, que por fin había llegado a Roma, pero no a tiempo de impedir el primer funeral, el cuerpo del artista fue sacado de contrabando de la ciudad por unos mercaderes, «escondido en una bala de heno para que ningún tumulto frustrase los planes del duque». Se hicieron preparativos para un elaborado funeral y sepelio de Estado.

Cuando el cadáver llegó a Florencia, el sábado 11 de marzo, fue trasladado a la cripta de la Congregación de la Asunción, que estaba situada detrás del altar de San Pier Maggiore[8]. Allí, al día siguiente, los artistas de la ciudad se congregaron al caer la noche en torno a las andas, sobre las cuales se encontraba ahora Miguel Ángel, en el interior de un ataúd cubierto por un paño de terciopelo ricamente bordado en oro. Cada uno de los artistas más veteranos llevaba una antorcha, lo que habría creado una escena de una sombría magnificencia, con la luz parpadeante de las llamas iluminando el féretro adornado en negro.

Acto seguido, Miguel Ángel fue trasladado en procesión a la inmensa

basílica gótica de la Santa Croce[9], el corazón del barrio donde siempre había vivido su familia. La ruta habría conducido el ataúd por las cercanías tanto de su hogar de la infancia como de las casas de la Via Ghibellina de las que había sido propietario (y que habitó durante algunos años). Cuando se corrió la voz acerca de a quién pertenecía el cadáver que estaba siendo trasladado por aquellas calles oscuras, empezó a formarse una multitud. Muy pronto la procesión estuvo atestada de ciudadanos florentinos, distinguidos o no, y «solo con la mayor de las dificultades logró trasladarse el cuerpo a la sacristía, donde fue liberado de sus envoltorios para su eterno descanso». Después de que los frailes hubieran dicho misa por el difunto, el escritor y cortesano Vincenzo Borghini, que representaba al duque, ordenó que se abriera el ataúd, en parte, según Vasari (que estaba presente) para satisfacer su propia curiosidad, y en parte para complacer a la multitud de los presentes. Entonces, al parecer, se descubrió algo extraordinario. Borghini «y todos los que estábamos presentes esperábamos descubrir que el cuerpo ya estuviera descompuesto y putrefacto». Al fin y al cabo, a esas alturas Miguel Ángel ya llevaba muerto casi un mes. Y sin embargo, esto es lo que dijo al respecto Vasari: «Al contrario, descubrimos que todas las partes [de su cuerpo] seguían en perfecto estado, y tan libre de todo mal olor que estuvimos tentados de creer que simplemente estaba sumido en un dulce y plácido sueño. No solo sus facciones eran exactamente las mismas que cuando estaba vivo (aunque imbuidas de la palidez de la muerte) sino que sus extremidades estaban limpias e intactas, y el rostro y las mejillas daban la impresión de que hubiera muerto apenas unas horas antes». Por supuesto, uno de los signos tradicionales de la santidad es un cuerpo incorrupto.



Bocetos de niños (detalle) c. 1504-1505, plumilla sobre tiza negra, British Museum, Londres.

2. Los Buonarroti

> «No quiero extenderme más sobre el estado de miseria en el que hallé a nuestra familia cuando por primera vez comencé a proporcionarle ayuda, porque para ello no bastaría un libro entero, y porque nunca topé con otra cosa que no fuera la ingratitud»[10].
>
> Miguel Ángel a su sobrino Lionardo, 28 de junio de 1551

Europa cambió en muchos aspectos en el transcurso de la larga vida de Miguel Ángel. Durante su juventud, ya circulaban libros e imágenes impresas. En el momento de su muerte, casi un siglo más tarde, los libros y los panfletos poseían suficiente influencia como para precipitar los acontecimientos, y el propio Miguel Ángel se había convertido en algo parecido a una celebridad mediática. En gran medida, el motivo de que sepamos tanto acerca de lo que pensaba y de lo que sentía es su fama en vida. Su celebridad era tan inmensa que su correspondencia se conservó, sus creaciones fueron admiradas y su vida fue descrita en libros de un modo que antes habría sido coto exclusivo de un santo o de un monarca, aunque, por supuesto, toda vida, hasta la más famosa, presenta un aspecto muy distinto vista desde dentro.

Puede que Miguel Ángel fuera el primer individuo cuya biografía se escribió más de una vez en vida de él[11]. Durante su vejez, se publicaron tanto una versión autorizada como otra no autorizada.

En 1550 apareció un libro insólito titulado *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, obra del artista toscano Giorgio Vasari (1511-1574), que trataba de las trayectorias profesionales y los logros de los artistas con una seriedad que antes había estado reservada en la literatura clásica y medieval solo a las biografías de reyes, guerreros, políticos, santos y —en ocasiones— filósofos.

Vasari estableció la pauta del modo en que la cultura occidental ha reflexionado sobre el arte prácticamente desde entonces hasta la actualidad:

en términos de individuos de talento dotados de un estilo personal, que aprendían, rivalizaban y se superaban unos a otros. En otras palabras, estableció un *star-system*. En la cúspide de este estaban los grandes artistas, heroicos y geniales: Giotto, Brunelleschi, Leonardo y Rafael (todos florentinos salvo este último).

La primera frase de la *Vida de Miguel Ángel* de Vasari ha sido alabada como una obra maestra en sí misma, un glorioso ejemplo de prosa barroca, que describe círculos y cae en cascada, cláusula compleja tras cláusula compleja, y que describe, de un modo que evoca los propios cuadros de Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina sobre la creación del mundo, cómo Dios había enviado a un espíritu bendecido a la tierra para ofrecer, mediante su destreza universal en las artes y la conducta santa, un modelo de perfección.

A pesar de tan embriagadores halagos, Miguel Ángel no quedó completamente satisfecho por la narración que Vasari había hecho de su vida. Esta contenía errores y omitía accidentes y obras que él consideraba muy importantes y, por el contrario, destacaba aspectos que el propio Miguel Ángel consideraba preferible dejar al margen.

Estos defectos explican por qué, en 1553, solo tres años después de la publicación de *Las vidas* de Vasari, apareció otra biografía, la *Vita di Michelangnolo*(3) *Buonarroti*, que ostensiblemente era obra de un asistente de Miguel Ángel llamado Ascanio Condivi pero probablemente había sido compuesta en parte (pues el talento de Condivi como escritor era rudimentario) por un literato de mucho mayor talento, Annibale Caro. En cualquier caso, este nuevo texto exhibía todos los indicios de aquello de lo que carecía el de Vasari: un acceso exhaustivo a la fuente. Algunos de los pasajes parecen transcripciones literales de los recuerdos de Miguel Ángel, hasta tal punto que se ha sostenido (de manera un tanto exagerada) que en realidad el libro es la autobiografía de Miguel Ángel.

Si bien no cabe la menor duda de que la *Vita* de Condivi fue escrita con la asistencia y el beneplácito de Miguel Ángel, existen varias buenas razones (entre ellas, que no estaba acostumbrado al proceso de edición y que, además de rondar ya los ochenta años, tenía otros asuntos a los que atender, como la construcción de la basílica de San Pedro) que indican que no llegó a leer el texto acabado hasta después de ser publicado. Cuando lo hizo, al igual que

había sucedido con el libro de Vasari, le pareció que había aspectos en los que el texto era impreciso y otros que requerían un tratamiento un poco más extenso.

Esto lo sabemos porque existe un ejemplar de la *Vita* de Condivi con anotaciones coetáneas muy tenues[12]. Resultó que estas son ni más ni menos que del puño y letra de Tiberio Calcagni, el mismo asistente fiel que acudió corriendo a casa de Miguel Ángel al saber que el gran artista se encontraba agonizando. Antes de morir, parece ser que en una o más ocasiones Miguel Ángel repasó un ejemplar del libro con Calcagni. Es posible que la idea fuera ayudar a Vasari con la segunda edición de su obra, que se publicó en 1568. De todos modos, los comentarios de Miguel Ángel nunca se le hicieron llegar, quizá porque el propio Calcagni falleció poco tiempo después.

Calcagni solía iniciar una nota con «Me dijo» *(Mi disse)*[13], pero en determinado punto empieza con «Dice» *(Dice)*, lo que indica que Miguel Ángel aún estaba vivo en el momento de la redacción. La última nota se añadió claramente después de la muerte de Miguel Ángel. Esta anotación figuraba junto a un pasaje en el que se describen los problemas de salud del anciano artista: «Desde hace varios años ya, orinar le resulta doloroso». Este problema habría provocado cálculos renales, continúa el texto, si no se hubiera curado «gracias a la atención y la diligencia» de un amigo, un célebre cirujano y anatomista llamado Realdo Colombo (c. 1516-1559). La anotación dice lóbregamente: *Pietra Errore. Chiarito nella morte*. («Error cálculos. Aclarado con la muerte»)[14]. Esto resulta demasiado lacónico para despejar sin ambigüedades si el error era que Miguel Ángel había sido curado de los cálculos o si era el diagnóstico de estos el que había constituido el error. Ahora bien, sí parece indicar que, después de haber abierto los cuerpos de muchas personas a lo largo de los años para examinar su osamenta y su musculatura (a veces en compañía del mismo Realdo Colombo), entre el momento de su muerte y de su primer entierro en Roma el propio Miguel Ángel se vio sometido a autopsia.

*

Existen pocos datos históricos que induzcan a pensar que Miguel Ángel heredase gran cosa en materia de talento de sus antepasados, salvo quizá la

predisposición a la excentricidad. A grandes rasgos y en conjunto, los Buonarroti eran unos mediocres. Podían presumir de un apellido que en la Italia de los siglos XV y XVI era sinónimo de cierta posición social; mucha gente era conocida sencillamente por un patronímico como Giovanni di Paolo, que de hecho fue el nombre de un pintor sienés, y que quiere decir «Juan, hijo de Pablo». En los documentos, Miguel Ángel y sus parientes aparecen al azar como «Buonarroti», «Simoni» o «Buonarroti Simoni» (y en ocasiones el propio artista aparecía como «Michelagniolo di Lodovico»: «Miguel Ángel, hijo de Lodovico»)(4).

Esta cuestión de los apellidos desconcertaba al artista, que se interesó por la historia familiar. En diciembre de 1547, le explicó a su sobrino Lionardo que había estado leyendo una crónica de historia medieval florentina en la que había encontrado una referencia a varios posibles antepasados que se hacían llamar «Buonarroti Simoni», «Simone Buonarroti» y «Michele di Buonarroti Simoni». «Así que pienso», concluyó, «que tú deberías firmar como “Lionardo di Buonarroto Buonarroti Simoni”»(5)[15].

Esta preocupación por la forma correcta del apellido familiar tenía que ver con una preocupación más general en torno a su posición social. Dieciocho meses después[16], volviendo sobre las cuestiones de nominación, ordenó a su sobrino (y no era la primera vez que sucedía) que comunicase a un viejo amigo y aliado florentino, Gian Francesco Fattucci, que dejase de dirigir cartas a «Michelangelo Sculptor», «porque aquí no se me conoce más que como Michelangelo Buonarroti». Siempre había preferido identificarse como escultor que como pintor, pero en su senectud lo más probable es que no se le conociera por ninguna profesión en absoluto. Para entonces, Miguel Ángel, ya en su séptima década de vida, se había convencido a sí mismo de que era más gentilhombre que artista: un gentilhombre que hacía obras de arte en calidad de regalos para sus amigos y, bajo protesta, en calidad de servicio para determinados grandes gobernantes: «Nunca fui un pintor o un escultor como aquellos que abrieron negocios con tal fin. Siempre me abstuve de hacerlo por respeto a mi padre y a mis hermanos; aunque he servido a tres papas(6), lo hice bajo coacción. Creo que eso es todo»[17].

A mediados de su cuarta década de vida, Miguel Ángel quedó firmemente convencido de que los Buonarroti descendían de la condesa Matilde de Toscana (1046-1115), lo que vendría a ser el equivalente aproximado a que

un inglés de la era Tudor hiciera comenzar su árbol genealógico con Guillermo el Conquistador. Tener como antepasada a la *grande Contessa*, como se la conocía, era tener la sangre más azul de toda Toscana(7)[18].

Durante prácticamente toda su vida, Miguel Ángel se esforzó por restituir a su familia lo que —así lo consideraba él— era su justo lugar. La paradoja de aquello era que los Buonarroti reales y vivos le desilusionaron amargamente. «Siempre me he esforzado por resucitar a nuestra familia», se lamentaba ante su sobrino, «pero no he tenido hermanos dignos de ello»[19].

Pese a que, como les sucede a muchas personas que se interesan por sus árboles genealógicos, los parientes de Miguel Ángel creían tener grandiosos vínculos familiares, la verdad histórica era más prosaica[20]. Durante su infancia, la familia se encontraba en decadencia y vivía como lo que entre nosotros se conoce como «hidalgos pobres». A lo largo de los dos siglos anteriores se habían elevado un tanto por encima del nivel social promedio de la población florentina y luego, en el transcurso de las dos generaciones previas a la de Miguel Ángel, había comenzado la caída.

Por sus orígenes, formaban parte del *popolo*, es decir, la clase media comerciante ascendente que había comenzado a arrebatar el poder a la aristocracia feudal terrateniente a finales del siglo XIII. Como muchos florentinos triunfadores, los primeros Buonarroti fueron principalmente mercaderes de paños o cambistas. Figuraron como priores —es decir, los funcionarios más poderosos, que solo ejercían el cargo durante dos meses cada vez— de la República florentina, que se había formado en 1282, y desempeñaron otros varios puestos honorables en los gobiernos civiles y los gremios más importantes a lo largo del siglo XIV. La forma principal que los florentinos tenían de demostrar su posición social era ocupar tales cargos.

El apogeo de la familia —al menos hasta el advenimiento de Miguel Ángel— se produjo con la carrera de Buonarrota di Simone (1355-1405), comerciante de lanas y cambista. Desempeñó una impresionante lista de cargos de honor y prestó a la República florentina una gran suma de dinero para una campaña contra Milán en 1395. En aquel entonces la distancia que separaba la fortuna de los Buonarroti de la de otro clan florentino ascendente, los Médici, no era demasiado grande.

El descenso, sin embargo, comenzó a lo largo de la siguiente generación. El hijo mayor de Buonarrota, Simone (1374-1428), también desempeñó

importantes puestos en el Gobierno de Florencia, pero se vio envuelto al mismo tiempo en un episodio decididamente extraño. El 1 de noviembre de 1420, un tal Antonio di Francesco Rustici estaba sentado con un amigo en un banco fuera de la casa de este último cuando apareció Simone de Buonarrota y le lanzó un ladrillo a la cabeza[21]. «No sabía cómo explicar su ataque contra mí», contó Antonio en sus *ricordi* (libro de recuerdos), pero dejó claro que aquello no le había gustado nada. Por lo visto, Simone también había estado de lo más grosero. El 5 de diciembre Antonio acudió a la corte del *Podestà* (el administrador en jefe) para quejarse al respecto. El veredicto fue favorable a Antonio.

Aquel curioso asunto dejó una impresión de ira alocada, irracionalidad y quizá honda frustración ante algún revés. Si bien sería muy aventurado insinuar una predisposición genética a esta clase de mala conducta, no cabe duda de que el propio Miguel Ángel tenía un temperamento violento. Hay constancia de que en varias ocasiones insultó a otros artistas, Leonardo da Vinci entre ellos.

El abuelo de Miguel Ángel, Lionardo, tenía otros problemas. Estaba abrumado porque había tenido cuatro hijas, y por tanto, cuatro dotes que pagar. La provisión de dotes era una perenne dificultad florentina. Combinada con la falta de perspicacia empresarial por parte de Lionardo, seguramente bastó para poner en crisis las finanzas de los Buonarroti.

Entre los pobres de Florencia existía una categoría especial: la de los *poveri vergognosi*, o pobres vergonzosos[22]. Agrupaba a los que en otro tiempo habían pertenecido a grandes familias ahora venidas a menos. Los Buonarroti aún no formaban parte del todo de este grupo, pero durante los primeros años de vida de Miguel Ángel se encontraron peligrosamente próximos a ingresar en él. Su padre y su tío Francesco dejaron constancia en sus informes fiscales de que habían perdido un valioso fragmento de su cartera de propiedades más bien reducida —una casa— debido a la necesidad de proporcionarle una dote a una de sus hermanas. En Florencia existía una congregación, la de los *Dodici Buonomini*, o Doce Hombres Buenos, dedicada a asistir a los *poveri vergognosi*. En su oratorio de San Martino hay un ciclo de frescos realizado por el taller del primer maestro de Miguel Ángel, Domenico Ghirlandaio (c. 1448-1494), y uno de los cuadros versa sobre el acto caritativo de proporcionar dotes a las hijas de gentilhombres

demasiado pobres para permitírselas.

En una época posterior de su vida, Miguel Ángel estuvo muy sensibilizado con los problemas de los nobles florentinos en apuros. En determinado momento, caviló que si su sobrino se casara con una novia de buena familia, «bien criada, bien nacida y que gozase de buena salud, pero indigente, deberías considerarlo como un acto de caridad»[23]. En otro, le preguntó a Lionardo si sabía de «alguna familia noble realmente necesitada»[24], y que en tal caso, deseaba hacerles un donativo por el bien de su alma.

Las finanzas de los Buonarroti no mejoraron en el transcurso de la siguiente generación[25]. Francesco, el tío de Miguel Ángel, siguió con la profesión de cambista, pero a una escala muy pequeña y al parecer sin demasiado éxito; el padre de Miguel Ángel, Lodovico, por otra parte, no hizo nada remunerador durante gran parte de su vida. Los únicos trabajos que por lo visto consideró eran los honrosos cargos civiles para los que podían ser elegidos los ciudadanos florentinos de buena familia. El problema era que los florentinos con impuestos pendientes de pago estaban excluidos del desempeño de esos cargos(8)[26].

Por desgracia, entre 1428 y 1506 —es decir, desde que Miguel Ángel tenía siete años hasta que cumplió los treinta y uno— Lodovico debió dinero al Gobierno de forma más o menos continuada, y por tanto en esa época Lodovico no pudo desempeñar empleos administrativos en Val d’Elsa, Volterra, Anghiari y, en dos ocasiones, en Cortona. Durante todo ese tiempo, Lodovico vivió de los ingresos procedentes de pequeñas propiedades en Florencia y una granja en las afueras de la ciudad, posiblemente obtenidos a duras penas a partir de las ganancias de su hermano mayor, Francesco. Hay indicios de que, durante la infancia de Miguel Ángel, Lodovico anduvo extremadamente falto de dinero. Entre 1477 y 1480 existe constancia documental[27] de que empeñó utensilios caseros y determinadas posesiones de su esposa, Francesca. Es evidente que tenía dificultades para pagar los impuestos, y que en consecuencia perdió más dinero aún. Era un círculo vicioso: para aumentar sus ingresos Lodovico habría tenido que tener más ingresos para empezar.

La inseguridad financiera a temprana edad, combinada con una arraigada creencia familiar en que los Buonarroti eran en realidad más distinguidos de lo que indicaban sus actuales circunstancias, explican hasta cierto punto las

excentricidades de Miguel Ángel. En épocas posteriores de su vida dio muestras de un deseo poderoso, por no decir neurótico, de dinero, acompañado por un afán igualmente poderoso de no gastarlo. De hecho presentaba, como sus enemigos no tardaron en señalar, varios de los rasgos clásicos del avaro. Las exigencias que Miguel Ángel hacía a sus mecenas en materia de dinero eran desproporcionadas y (una vez más, en opinión de observadores hostiles) a veces llegaron a rozar la deshonestidad. No obstante, vivió mucho más modestamente que coetáneos y pares suyos como Leonardo, Rafael y Tiziano. Es más, su espartano estilo de vida fue otro de los blancos de las críticas.

La primera narración[28] acerca de la carrera de Miguel Ángel, un relato extremadamente breve escrito por un médico y literato llamado Paulo Jovio (1483-1552) en la década de 1520, fue muy mordaz al respecto: «En contradicción con un genio tan grande, la naturaleza [de Miguel Ángel] era tan tosca y zafia que sus costumbres domésticas eran increíblemente escuálidas»[29].

Miguel Ángel comía poco[30]. Según Condivi, «de joven ponía tanto empeño en su trabajo que solía apañárselas con un poco de pan y vino». No era hospitalario, señaló Vasari de manera un tanto equívoca para alguien habitualmente tan pródigo en alabanzas: «Rara vez invitaba a sus amigos a comer a su mesa, y tampoco aceptaba obsequios de nadie, porque temía que eso pudiera llegar a obligarle de manera permanente».

Estas pautas de conducta se explican (parcialmente, en cualquier caso) como el legado de una educación orgullosa y tacaña. La otra consecuencia que tuvo fue una relación difícil con su padre, Lodovico. Esta, claramente reflejada en numerosas cartas a lo largo de un periodo de tres décadas y en los recuerdos transcritos por Condivi, aparece como una mezcla de amor, irritación, suspicacia mutua y —por parte de Miguel Ángel— desprecio ocasional.

*

El lugar de nacimiento de Miguel Ángel fue el resultado más o manos azaroso de una de las pocas empresas de búsqueda de empleo de Lodovico Buonarroti coronadas por el éxito[31]. Durante medio año, a partir de octubre de 1474, Lodovico fue *Podestà*, o administrador en jefe, de la región

de Caprese y de la cercana localidad de Chiusi, situada en la margen izquierda de la Toscana, el Casentino. El nombre de Lodovico había sido extraído de una bolsa como uno de los ciudadanos candidatos a aquel puesto, y por una vez pudo asumirlo. Le pagaron alrededor de setenta florines por sus seis meses de trabajo, y con ellos tuvo que costear dos notarios, tres criados y un jinete. No se trataba de una suma despreciable, aunque tampoco representaba una fortuna: algo más de lo que su hijo cobraría veinte años más tarde por tres pequeñas esculturas. Ahora bien, casi fue la mejor de las posiciones desempeñadas por Lodovico como funcionario de la República florentina.

En el caso de Miguel Ángel, su nacimiento lejos de casa fue un caso de mala suerte. Normalmente, para un florentino, la elección de padrinos servía como ocasión para estrechar aún más los lazos de parentescos y la red de amistades y vecinos: *parenti, amici, vicini*[32]. Se establecían alianzas con tantos individuos adinerados e influyentes como fuera posible. Sin embargo, era habitual que los funcionarios florentinos cuyas esposas daban a luz cuando se encontraban en un destino situado fuera de la ciudad escogiesen como padrinos a eminencias locales. En una ciudad importante, así podían establecerse contactos políticos útiles. No obstante y por necesidad, los padrinos de Miguel Ángel fueron una selección heterogénea de habitantes de Caprese: dos clérigos, un notario y varios otros. Es improbable que volviera a ver nunca a ninguno de ellos. Aunque era una localidad pequeña y bonita, no había nada que Caprese pudiera hacer por Miguel Ángel, si bien con el tiempo su inmensa fama sí hizo algo por Caprese: en la actualidad el nombre oficial de la ciudad es «Caprese Michelangelo».

El nacimiento se produjo de madrugada, como anotó Lodovico Buonarroti en los *ricordi* en los que, como muchos florentinos de clase media, apuntaba los acontecimientos significativos. «Registré ese día, el 6 de marzo de 1474, el nacimiento de un niño varón al que puse el nombre de Miguel Ángel, y que nació a la cuarta o quinta hora antes del alba, en lunes»[33]. Esto parece bastante claro, pero de hecho suscitó una confusión en torno a la edad de Miguel Ángel que duró mucho tiempo.

Miguel Ángel nació en un día que en el siglo XXI todo el mundo —y también mucha gente en el siglo XVI— consideraría como el 6 de marzo de 1475, no de 1474[34]. Los florentinos, sin embargo, tenían ideas distintas a

las de sus coetáneos italianos respecto del calendario. Ellos, y algunas otras sociedades medievales, consideraban que el mundo había cambiado de manera fundamental en el momento de la encarnación, cuando Dios se convirtió en hombre: en otras palabras, el momento decisivo de la historia era el mismo instante en que el embrión de Jesucristo había empezado a desarrollarse en el vientre de María, no el del parto en el establo. Por consiguiente, el Año Nuevo florentino comenzaba durante la festividad de la Anunciación, el 25 de marzo. Para sus compatriotas, el día en que nació Miguel Ángel seguía formando parte del año anterior, 1474.

La consecuencia fue que Condivi —que procedía de Las Marcas, donde consideraban que el año comenzaba el 1 de enero— y Vasari, entre otros, concluyeron que Miguel Ángel tenía un año más de los que en realidad tenía.

Tres semanas después de ser bautizado, el 29 de marzo, finalizó el mandato del padre de Miguel Ángel como *Podestà*, y la pequeña familia, compuesta por su madre, su padre y seguramente su hermano mayor, Lionardo (pese a que no se le mencione en el *ricordo*), volvió a casa. No sabemos prácticamente nada acerca de la madre de Miguel Ángel, Francesca di Neri di Miniato del Sera. Cuando él nació ella aún tenía menos de veinte años (posiblemente unos dieciocho), y su padre, que había nacido en 1444, tenía treinta. Una gran diferencia de edad entre marido y mujer era algo habitual en las familias de clase media florentinas, en las que el matrimonio era invariablemente un acuerdo práctico y financiero, pese a que a veces el amor se desarrollase con el tiempo.

Francesca murió en 1481, seguramente como consecuencia de haber alumbrado a la quinta criatura en ocho años. Su dote había sido relativamente modesta, pero no era un mal partido, pues estaba emparentada a través de su madre con un importante clan florentino, los Rucellai, algunas de cuyas ramas eran ricas y poderosas. Los más ricos se habían aliado recientemente con los Médici a través del matrimonio.

A Miguel Ángel debió de afectarle perder a su madre a los seis años, pero lo cierto es que no sabemos nada sobre cómo reaccionó. En la exhaustiva correspondencia entre Miguel Ángel y sus parientes que ha llegado hasta nosotros, solo se la menciona una vez. Cuando, tras interminables deliberaciones, su sobrino Lionardo se casó por fin, y había una criatura en camino, Miguel Ángel propuso que si era niña fuera bautizada como

Francesca en memoria de su madre[35].

Los puntos de vista de Miguel Ángel acerca del matrimonio y la procreación eran conservadores hasta para el siglo XVI. Cuando Lionardo estaba buscando esposa, le hizo la siguiente recomendación: «Lo único en lo que has de pensar es en la cuna, la buena salud y, ante todo, el buen carácter. En lo que se refiere a la belleza, dado que al fin y al cabo tú tampoco eres el joven más apuesto de Florencia, no deberías darle demasiada importancia, siempre y cuando ella no sea deforme o mal parecida. Creo que sobre este particular no hay nada más que decir»[36].

Así pues, Miguel Ángel no era un romántico en lo relativo al matrimonio. Cuando se le llamaba la atención acerca de su condición de soltero, solía insinuar que se sentía afortunado de haberse librado tanto de tener esposa como de tener familia, según cuenta Vasari: «En una ocasión, un amigo suyo sacerdote le dijo: "Es una lástima que no te hayas casado y tenido muchos hijos a los que poder legar todas tus hermosas obras". A lo que Miguel Ángel replicó: "Siempre he tenido una esposa más que difícil en este exigente arte mío, y las obras que deje atrás serán mis hijos. Incluso si no son nada, vivirán algún tiempo. Habría sido un desastre que Lorenzo Ghiberti no hubiera hecho las puertas de San Giovanni(9), visto que seguían en pie cuando sus hijos y nietos habían vendido y despilfarrado todo lo que les había legado"»[37].

Aquellas palabras eran más que convencionales. Eran muchos los artistas florentinos que no contraían matrimonio, y a veces una esposa se consideraba hasta un impedimento profesional. El propio Vasari extrajo esa moraleja de su *Vida* del tristemente calzonazos Andrea del Sarto. Por otra parte, cuesta no pensar que Miguel Ángel estaba esquivando la cuestión de fondo, y en el siglo XVI habrían sido muchos los que habrían pensado lo mismo.

A lo largo de su vida fue notorio que Miguel Ángel albergó sentimientos intensos por varios jóvenes, y dedicó apasionados poemas a más de uno. El escritor Pietro Aretino incluso llegó a insinuar la existencia de tales amoríos por escrito. Es posible que fueran castos. Miguel Ángel dijo a Calcagni que había llevado una vida de abstinencia sexual total, y recomendaba este rigor por motivos de salud («Si deseas prolongar tu vida, no te dejes llevar, o al menos tan poco como puedas»)[38].

En el ambiente social en el que vivió, la noción de «homosexualidad» o de

ser «gay» no existía, pese a que hubiera hombres que mantenían relaciones sexuales exclusivamente con otros hombres[39]. Para Miguel Ángel y sus contemporáneos lo que existía, en cambio, eran un pecado y un delito, teóricamente castigables con la muerte, aunque rara vez sucediera en la práctica: la sodomía. Esta abarcaba cualquier actividad sexual, incluidas las que pudieran tener lugar entre un hombre y una mujer, que no estuviera orientada hacia la procreación, si bien solía designar habitualmente las relaciones sexuales entre dos hombres. Si Miguel Ángel no cometió el acto en sí, podía alegar que era inocente.

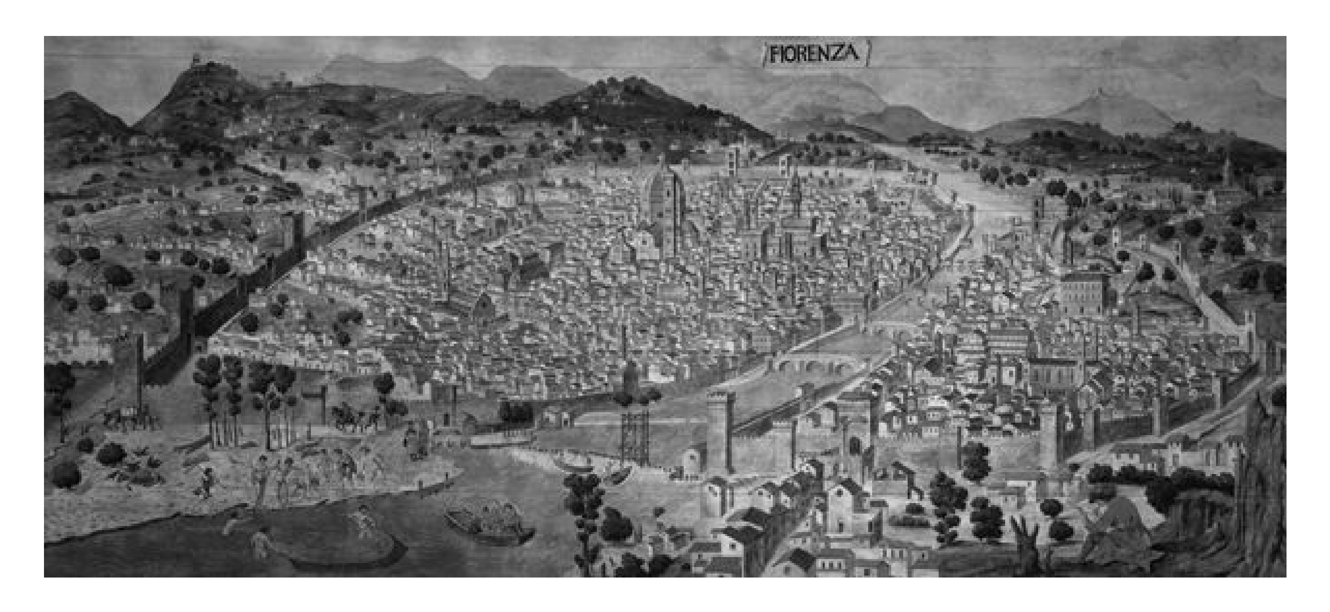
Ahora bien, lo que Miguel Ángel dijo como hombre piadoso y extremadamente célebre a los setenta u ochenta años de edad podría ser algo muy distinto a lo que hizo cuando era un joven impulsivo. Prácticamente no hay indicios directos acerca de la conducta sexual de Miguel Ángel, en contraste con su vida emocional (salvo, como veremos, en un momento determinado, a los cuarenta y tantos años), pero no por ello deja de ser razonable preguntarse si su abstinencia realmente fue tan total a los veinticinco años como él sostuvo a los ochenta y ocho.

Miguel Ángel vivió en un ambiente extremadamente masculino. De los cinco hermanos Buonarroti, solo Buonarroto Buonarroti, el tercer hijo, se casó y tuvo descendencia: Lionardo, Simone y su hermana Francesca (también bautizada así en memoria de su abuela). Aparte de su madre, Francesca, que murió cuando él todavía era un niño, su familia inmediata estaba compuesta por su padre, su tío Francesco (que estaba casado pero que no tenía hijos) y sus cuatro hermanos. El mayor, Lionardo, nacido en 1473, era dos años mayor que Miguel Ángel. A este lo siguieron otros tres hijos: Buonarroto en 1477, Giovansimone en 1479 y, por último, Sigismondo —nombre habitualmente abreviado a Gismondo— en 1481. Lodovico volvió a casarse en 1485, cuando Miguel Ángel tenía diez años, con Lucrezia degli Antonio Ubaldini da Gagliano (fallecida en 1497), así que técnicamente solo se quedó sin madre durante cuatro años. Sin embargo, Miguel Ángel jamás mencionó a Lucrezia. Es más, en sus escritos se refiere a muy pocas mujeres aparte de su sobrina Francesca, y a una criada anciana llamada Margherita, cuya muerte a finales del otoño de 1540 le causó más dolor aparente que la de su hermano Giovansimone, que no le agradaba nada, acaecida ocho años después.

A Margherita la echaba de menos «más que si hubiera sido mi hermana, porque era una buena mujer, porque envejeció a nuestro servicio y porque mi padre le encomendó que me cuidara»[40]. Poco antes de que falleciera, Miguel Ángel instruyó bruscamente a su sobrino Lionardo para que «la trates con amabilidad de palabra y de obra, y que trates de ser tú mismo un hombre de honor; de lo contrario, ten por seguro que de mí no heredarás nada»[41].

Entre los Buonarroti, las discusiones solían girar en torno al dinero y la propiedad. La mujer que mayor impresión ejerció sobre ellos, por tanto, quizá fuera Cassandra, la esposa del tío de Miguel Ángel, Francesco, porque después de que este muriera tuvo la temeridad de pedir que le devolviesen su dote (como era su derecho, en caso de que quisiera optar por volver a vivir con sus parientes consanguíneos).

Cassandra debió de ser una presencia importante en la infancia de Miguel Ángel, puesto que ella y su marido vivían entonces con los padres y la familia de este. En la declaración familiar para el catastro del año 1480-1481[42] consta que vivían en una vivienda alquilada en la Via de' Bentaccordi, donde figuraban nueve *bocche* (bocas): Francesco y Lodovico Buonarroti, junto a sus esposas Cassandra y Francesca, su anciana madre, Alessandra, y cuatro niños pequeños, Lionardo, de siete años, Miguel Ángel, de cinco, Buonarroto, de tres y Giovansimone, de uno y medio.



Copia decimonónica de la *Pianta della Catena*, o *Mapa encadenado* de Florencia, c. 1470, atribuido a Franceso di Lorenzo Rosselli.

La Florencia del siglo XV era un lugar pequeño, incluso de acuerdo con los criterios de las ciudades europeas de la época. Podemos hacernos una idea a partir de una perspectiva de finales del siglo XV conocida como la *Veduta della Catena*, o mapa encadenado. Muestra una densa concentración de edificios aglomerados en el interior de unas murallas protectoras a ambos lados del río Arno. El Palazzo Vecchio, las principales iglesias y la abultada cúpula de la catedral descuellan entre un batiburrillo de calles y casas. Más allá de las puertas de la ciudad se ven algunas granjas, casas de campo y monasterios dispersos, y a lo lejos, un anillo formado por montañas que la rodean. Junto a las murallas, se ve a unos jóvenes bañándose, prácticamente desnudos, en el Arno.

En aquella época Florencia tenía unos sesenta mil habitantes y se podía atravesar en media hora. No obstante, estaba dividida en cuatro grandes subdivisiones —los *quartiere*— y dieciséis distritos menores conocidos como *gonfaloni*, o estandartes[43]. En cada *quartiere* había cuatro *gonfaloni*. Cada uno de estos era un pequeño mundo de parentescos, amistades y vecindades densamente interconectados (de nuevo, el crucial trío florentino *parenti, amici, vicini*).

La Via de' Bentaccordi sigue ahí; es una calle curva que bordea el muro exterior del desaparecido anfiteatro romano, el Coliseo en miniatura de la ciudad clásica de Florencia, que es poco menos que una huella fósil del edificio clásico. La calle se encuentra en el *quartiere* de la Santa Croce y el *gonfalone* de Lion Nero, el León Negro. Ambas localidades y la gente que vivía en ellas siguieron siendo importantes para Miguel Ángel durante toda su vida.

Los hermanos Buonarroti arrendaron la casa de Via de' Bentaccordi a un hombre llamado Filippo di Tommaso di Narduccio por diez *fiorino di suggello* al año[44]. No necesitaban contrato alguno con él, señalaron los hermanos Buonarroti en su informe fiscal, porque lo conocían: era su cuñado y estaba casado con su hermana (y tía de Miguel Ángel) Selvaggia.

En la Florencia de la Baja Edad Media era probable que los amigos y familiares también fueran vecinos. Una cuarta parte de la casa en la que vivía la familia Buonarroti era propiedad de Niccolò Baroncelli, miembro de otra rama del mismo clan, la familia Baroncelli-Bandini, que vivía al lado. Tales alianzas consanguíneas y de vecindad solían ser duraderas. Francesco

Bandini, un amigo íntimo y consejero del anciano Miguel Ángel en Roma, pertenecía a aquel mismo grupo familiar. La riqueza y la importancia de los Baroncelli-Bandini en el *quartiere* aún pueden apreciarse en la capilla Baroncelli de la iglesia de la Santa Croce.

La identidad de un florentino era cuestión de capas. Él o ella formaban parte de una familia, de un *gonfaloni* y de un *quartiere*, y luego por supuesto de la ciudad y, más en general, de la Toscana (gobernada en su mayor parte por Florencia). Después de haber hecho inventario de todos estos vínculos, en contraposición a un francés o a un español, en un sentido cultural general, para distinguirse de los bárbaros no italianos, los florentinos también podían considerarse italianos. La base de poder de los Médici, por ejemplo, y la mayor concentración de sus partidarios seguían encontrándose en el *gonfalone* de Lion Bianco, el León Blanco, en la que estaban tanto su palacio como la iglesia donde los enterraban, San Lorenzo. El *quartiere* de Santa Croce, sin embargo, tendía a ser un hervidero de hostilidad hacia los Médici y una fuente de apoyo a sus enemigos, como la familia Pazzi (cuya capilla fue construida por Brunelleschi en el claustro de la propia iglesia de la Santa Croce).

Incluso durante los últimos treinta años de su vida, que pasó de manera ininterrumpida en Roma, las múltiples identidades de Miguel Ángel como florentino siguieron siendo importantes para él. En Roma, se codeaba con un círculo de expatriados florentinos, muchos de ellos hostiles a los Médici. Cuando invirtió en propiedades en Florencia, escogió algunas casas colindantes situadas en la Via Ghibellina, a la vuelta de la esquina de la Via de’ Bentaccordi (en este emplazamiento se construyó más tarde la mansión florentina de los Buonarroti, que alberga ahora, desde que la familia se extinguió en el siglo XIX, el museo y la biblioteca de la Casa Buonarroti).

Existen pocos datos directos acerca de la primera infancia de Miguel Ángel. Su padre anotó algunos gastos en ropa de bebé destinada a él[45], y en determinado momento la familia se refugió con la familia de la abuela materna en Fiesole durante una epidemia de peste. Cabe suponer, no obstante, que la geografía urbana del barrio impresionó a Miguel Ángel de niño. Justo al norte, al salir de la Via Ghibellina, se encontraba la llamada Isola delle Stinche, la prisión de Florencia[46], un lugar donde deudores y locos podían acabar codo con codo con verdaderos delincuentes, tras unos

muros de veintitrés *braccia* de alto (unos trece metros y medio), coronados por torres de vigilancia. En al menos una ocasión, cuando Miguel Ángel estuvo por primera vez en Roma a los veintipocos años, Lodovico Buonarroti estuvo en peligro de ser demandado por deudas y de acabar en la *Stinche*.

A un par de minutos caminando en dirección este desde la Via de' Bentaccordi se encontraba la gran iglesia de la Santa Croce, una institución franciscana dedicada (entre otras muchas actividades) a predicar el evangelio a los laicos. Es probable que los piadosos Buonarroti, que vivían tan cerca, formasen parte de vez en cuando de las congregaciones que se reunían en torno al nuevo y hermoso púlpito tallado por Benedetto da Maiano.

Es más, en la década de 1480 la iglesia de la Santa Croce ya era lo que es en la actualidad: no solo una iglesia, sino también un museo de arte florentino que contenía dos ciclos de frescos pintados por Giotto (algunas partes fueron copiadas por Miguel Ángel en su adolescencia), un magnífico relieve de la Anunciación hecho por Donatello y dos soberbias tumbas esculpidas, una de Desiderio da Settingnano y la otra de Bernardo Rossellino. Puede que las condiciones de vida en la Via de' Bentaccordi fueran un tanto austeras, pero se podía disfrutar de arte de gran calidad a dos pasos de casa.

El tenor de los sermones que se escuchaban en la Santa Croce se puede deducir de los que dio el célebre predicador Bernardino de Siena, canonizado más tarde, medio siglo antes del nacimiento de Miguel Ángel. San Bernardino predicaba de manera reiterada contra la sodomía, pecado al que se consideraba a los florentinos especialmente propensos. El 9 de abril de 1424 exhortó a la congregación: «¡Escupid con fuerza! Quizá el agua de vuestros escupitajos extinga su fuego. ¡Así, escupid todos con fuerza!»[47]. Y se dijo que el sonido de los escupitajos sobre el suelo de la basílica era atronador.

Tres días después, san Bernardino condujo a la congregación a la Piazza Santa Croce, donde se había erigido una gigantesca hoguera de las vanidades, y la encendió. Esta forma de prédica, así como las hogueras, eran un rasgo recurrente de la vida florentina. Volvería en la década de 1490, con el convento de San Marco como epicentro, donde el predicador dominicano Girolamo Savonarola (1452-1498) no paraba de amenazar a los fieles con el fuego del infierno y el azufre.

El *quartiere* de Santa Croce[48] era la sede de muchas familias importantes y de grandes mansiones, reunidas principalmente en torno a la Piazza Santa Croce, pero sobre todo era la zona de los tintoreros de clase media y sus *tiratori*, casetas abiertas en las que se colgaba la ropa teñida para que se secase[49]. Así que estaban llenas de telas recién teñidas —a veces de tonos muy vivos— expuestas a la vista de todos los transeúntes. Estos *tiratori* tenían tejados que las protegían del sol pero estaban abiertos por los lados para acelerar el proceso de secado, y por tanto, las telas recién teñidas y sus colores eran un espectáculo característico en el distrito en el que se crió Miguel Ángel. En Borgo Santa Croce, muy cerca de la casa de los Buonarroti, vivió un importante comerciante de sedas llamado Tommaso Spinelli (1398-1472)[50]. Sus registros muestran que empleaba a tintoreros locales para fabricar telas de color carmesí *(cremisi)*, bermellón *(vermiglio)*, púrpura *(pronazzo)*, verde, amarillo y castaño *(tane)*. Tales eran los colores que habrían engalanado el *quartiere* de la Santa Croce. Quizá impresionaran subliminalmente a un muchacho que caminaba por allí.

*

Pese a que tenía predilección por la representación del cuerpo humano desnudo, Miguel Ángel también estaba dotado de un sentido del color muy personal, y también de sensibilidad para la ropa. Durante la limpieza del techo de la Capilla Sixtina a comienzos de la década de 1980, en las lunetas, los témpanos y las aristas, en torno a los lados del techo en los que están retratados los antepasados de Cristo —áreas hasta entonces tan oscuras que resultaban prácticamente indescifrables—, aparecieron rojos intensos, verdes y amarillos ácidos, azules celestes y naranjas. La vestimenta de las figuras —tanto de los profetas y las sibilas como de los antepasados de Cristo— es extraordinariamente imaginativa, a veces estrafalaria y a menudo, al parecer, la había diseñado él mismo (*vid.* imágenes 2-4 del Álbum).

Por ahorrador que fuera, Miguel Ángel tenía un gusto quisquilloso y buen ojo para los tejidos finos. El inventario de ropas halladas en su dormitorio apunta a un dandismo sobrio. El hecho de que siempre prefiriera vestir de negro podría constituir un indicio de austeridad, pero también era sutilmente ostentoso, puesto que un negro profundo y rico era el color más difícil de producir y, por tanto, el más caro.

Muchos de sus memorandos, o *ricordi*, contienen listas de gastos para artículos de ropa. Es evidente que le gustaba comprar prendas, no solo para sí mismo sino también para otras personas. Suministraba estas necesidades, como era la costumbre, a sus ayudantes varones más jóvenes, pero con una abundancia como para ruborizar hasta al pícaro Pietro Urbano, que al final resultó ser bastante ladrón. En septiembre de 1519, cuando este último estaba postrado en la cama por una enfermedad y alojado con unos parientes en Pistoya[51], Miguel Ángel despachó un jubón, un par de calzas y un capote de montar, lo que indujo a Pietro a responder: «No había ninguna necesidad de que enviaras tantas cosas»[52].

Como detalle conmovedor, la sobrina de Miguel Ángel, Francesca, que quedó bajo su tutela cuando su padre, Buonarroto, murió en 1528, le envió una lista de ropa a los catorce años que comenzaba así: «Esto es un memorando de todas las cosas que necesito en este momento». Y añadió: «La necesidad es grande, pues me he quedado sin nada». Lo primero en llegar fue un vestido azul *(saia azurra)*, «surtido de acuerdo con la costumbre y como te parezca apropiado»[53]. Así pues, ella pensaba que a Miguel Ángel se le daría bien elegir el vestido para una muchacha adolescente.

La pericia en materia de telas era de esperar por parte de un miembro de la familia Buonarroti, sobre todo si este estaba dotado de un ojo realmente extraordinario. Sus antepasados se habían dedicado al comercio de la lana durante siglos; es más, esta era la principal actividad económica de Florencia. Pese a que Lodovico Buonarroti no participó personalmente en el comercio de la lana, en 1507 se convirtió en miembro del gremio lanero, el Arte della Lana, a fin de transmitir a sus hijos el derecho de ser miembro[54]. Formar parte de aquel gremio, uno de los siete más poderosos de Florencia, suponía formar parte de la élite local. Era uno de los siete *arti maggiore* (gremios principales) que en la práctica gobernaban la ciudad. Además de estos existían catorce gremios menores. Aquellos trabajadores que no pertenecían a ninguno de ellos —el *popolo minuto*— no podían ser elegidos para cargos gubernamentales(10).

Miguel Ángel dedicó mucho tiempo y mucha reflexión a la cuestión de dotar a sus dos hermanos más pequeños, Buonarroto y Giovansimone, de un negocio lanero propio. Al final se decidió a hacerlo, tras años de discusiones,

pero acabó siendo un fracaso y la inversión perdida se convirtió en una nueva manzana de la discordia familiar.

En una época posterior de su vida Miguel Ángel a veces se dedicaba a pasar su tiempo de ocio, por así llamarlo, en sastrerías y talleres textiles. Seguramente no fue ninguna casualidad que en 1520 fuera en una sastrería donde pasó un bochorno humillante[55]. El agente del cardenal de Médici en Florencia, Bernardo Niccolini, le encontró y le leyó una carta que detallaba una serie de quejas de los albaceas de Julio II acerca del carácter inacabado de la tumba del Papa, así como del marqués de Massa, señor de Carrara, sobre sus actividades en las canteras. Aquella escena tuvo lugar delante de otros clientes, «como si», protestó Miguel Ángel ante el remitente, el secretario del cardenal Domenico Buoninsegni, «se tratara de una formulación de cargos, para que en lo sucesivo todo el mundo supiera que había sido condenado a muerte». Para cuando escribió esta carta, Miguel Ángel se había tranquilizado lo suficiente como para ironizar respecto del incidente.

*

Apenas habían regresado a Florencia desde Caprese, los Buonarroti entregaron al bebé Miguel Ángel a una nodriza del campo[56], cosa que era una práctica común(11). Miguel Ángel fue enviado a la aldea de Settignano, a casi cinco kilómetros al noreste de Florencia, donde la familia tenía su segunda vivienda y una importante fuente de ingresos.

Para los Buonarroti, como para muchos florentinos de clase media, la vida no se limitaba a las abarrotadas calles de la ciudad. Poseían una granja y una casa de campo en Settignano desde el siglo XIV, que había sido adquirida cuando la fortuna de la familia estaba en la cima y que constituía ahora su mayor activo y la prueba principal de su condición aristocrática.

Esa casa de campo todavía existe, y se encuentra a cinco minutos caminando cuesta abajo desde la pequeña plaza del pueblo por una calle que ahora lleva el nombre de Via de’ Buonarroti Simoni. Se trata de un edificio importante, oculto tras unas grandiosas puertas del siglo XVIII. La estructura original fue ampliada por generaciones posteriores, pero siempre debió de ser de un tamaño considerable, dotado de una torre fortificada que descollaba

sobre el tejado y un espacioso porche. La casa está enclavada en una ladera con una perspectiva de olivos, algún que otro ciprés, tierras soleadas y, a lo lejos, colinas boscosas.

Aquel lugar era una base y un refugio para los Buonarroti. En años posteriores, Lodovico Buonarroti pasaría gran parte de su tiempo en Settignano, al igual que su hijo menor, Gismondo, del que Miguel Ángel dijo en tono de queja que «para gran vergüenza mía, en Settignano tengo un hermano que camina detrás de los bueyes»[57].

El propio Miguel Ángel, sin embargo, tenía una faceta sorprendentemente bucólica. A medida que se fue enriqueciendo, se convirtió no en un labrador que iba detrás de los bueyes, sino en un gran hacendado propietario de granjas en diversas localidades de los alrededores de Florencia[58], pero que invertía sobre todo en la zona de Settignano, de forma que con el tiempo se convirtió en dueño de terrenos que se extendían más de medio kilómetro colina abajo, hasta llegar a la aldea siguiente, Rovezzano. Dondequiera que estuviera, Miguel Ángel añadía a su entorno toques de autosuficiencia rústica. Durante la década de 1520, plantó unas viñas junto a su estudio florentino de la Via Mozza[59]. Detrás de su casa de Roma y de su taller en Macel de’ Corvi había un jardín en el que cultivaba guisantes y judías, higos y uva moscatel, y en el patio tenía un gallo y gallinas.



Vista de la campiña toscana en las proximidades de la casa de campo de la familia Buonarroti en Settignano.

La ancestral granja de los Buonarroti era una propiedad de cierto valor[60]. De acuerdo con el catastro de 1470, cinco años antes de que naciera Miguel Ángel, hacían falta dos bueyes para arar el terreno, que anualmente producía trigo, carne, huevos, higos, dieciséis barriles de vino y quince de aceite. También ligada a la tierra, como se deduce de registros posteriores, había algo que no todas las granjas habrían tenido, ni siquiera en los alrededores de Florencia: una cantera. Resulta fácil imaginarse al joven Miguel Ángel jugando allí, y desde luego, debió de haberla conocido bien desde la más temprana edad.

Settignano era una aldea de canteros[61]. Toda la zona circundante, incluidos los asentamientos limítrofes, como Fiesole, dependía tanto de la

cantería como otras comunidades en otros lugares podrían haber dependido de la silvicultura o de la pesca. Aquel lugar estaba lleno de picapedreros, canteros y, en la cima de la jerarquía artesanal, escultores. Los nombres de los escultores florentinos especializados en la talla de la piedra constituyen una lista de estas comunidades de las laderas: Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano, Benedetto da Maiano (Maiano se encontraba a poca distancia). Los hermanos escultores/arquitectos Bernardo y Antonio Rossellino pertenecían a uno de los clanes de Settignano, y su tío, Jacopo de Domenico di Luca del Borra Gamberelli, era granjero y propietario de una cantera, una combinación local muy frecuente.

La nodriza de Miguel Ángel, escribió Condivi, «era hija de un cantero, y también se había casado con uno. Debido a ello, solía decir Miguel Ángel, no era de extrañar que le gustara tanto el cincel del cantero»[62]; se trataba, por supuesto, de una chanza, pero no cabe duda de que también lo decía en serio. Vasari señala prácticamente la misma broma de manera más sucinta: «Con la leche de mi madre absorbí el martillo y los cinceles que utilizo en mis estatuas».

Al mismo tiempo, con este alarde Miguel Ángel se estaba haciendo eco de una ansiedad florentina muy difundida acerca de que los niños de clase media adquiriesen costumbres de clase obrera amamantándose en los pechos de sus madres suplentes. Esa era la objeción que ponía a las nodrizas san Bernardino, que amonestó así a los padres de su congregación: «Aunque sea vuestro propio hijo y vosotros seáis sabios, de buenos modales y discretos, se lo dais a amamantar a una cerda… Y luego, cuando vuelve a casa, decís: “¡No sé a quién te pareces! ¡No eres como ninguno de nosotros!”»[63]. Como veremos, eso es exactamente lo que debió de pensar Lodovico Buonarroti que le había sucedido a su hijo.

Ni Condivi ni Vasari dan el nombre de la nodriza de Miguel Ángel, y es probable que a este no le pareciera que valiese la pena mencionarlo, ya que por temperamento era propenso a prescindir de los detalles quisquillosos y a concentrarse en lo fundamental. Prefería, por ejemplo, que sus ángeles no tuvieran alas. Existe, no obstante, una posible candidata a este papel, muy significativo en la vida de Miguel Ángel: Mona Antonia Basso. Su marido, Piero Basso[64], trabajaba en la granja de los Buonarroti en Settignano. Su primer hijo superviviente, un varón llamado Bernardino, había nacido en

1474-1475.

Por tanto, Bernardino Basso tenía aproximadamente la misma edad que Miguel Ángel, o en todo caso habría sido un poco mayor, y Antonia Basso podría muy bien haber estado dando de mamar en el momento decisivo. Una criada familiar o la mujer de un peón de una granja propiedad de la familia habría sido una típica opción florentina para hacer de nodriza. Piero trabajaba en la granja de los Buonarroti, pero eso no habría excluido que al mismo tiempo fuera cantero. La mayoría de los hombres de la localidad probablemente eran capaces de desempeñar ambas actividades. Es más, en 1505, Piero supervisó a unos albañiles que estaban realizando algunas reformas en la casa de Settignano.

Los niños florentinos vivían con sus nodrizas hasta que se destetaban, cuando no más allá. Puesto que su hermano Buonarroto había nacido en 1477, solo dos años antes, es posible que Miguel Ángel pasara aún más tiempo con su nodriza en lugar de volver a casa para que lo cuidara su madre. En cualquier caso, una parte de su infancia transcurrió en los alrededores de la granja y de la aldea que estaba a unos cientos de metros camino arriba, frecuentando a los canteros y a los hijos de estos.

Las canteras de Settignano producían *macigno*, una arenisca gris de grano fino muy apreciada en Florencia. Es un material especialmente hermoso que tiene una gama de grises oscuros verdosos y azulados, lo bastante fino como para poder esculpir detalles de manera nítida y dotado de la cualidad de absorber y reflejar la luz de forma simultánea, lo que produce una paradójica impresión de luminosidad oscura. Este es el material que Brunelleschi utilizó para las columnas y capiteles de sus edificios. Miguel Ángel lo empleó de la misma forma en sus proyectos de San Lorenzo en Florencia.

Los florentinos, a los que esta piedra interesaba lo suficientemente como para realizar finas distinciones[65], ponían nombres a sus distintas cualidades, la mejor de las cuales era la *pietra del fossato*, y entre las otras figuraban la *pietra serena* y la *pietra forte*. Miguel Ángel, que tenía una enorme sensibilidad para la piedra, iba más allá de estas categorías generales. Sabía que cada cantera y cada estrato producían materiales que variaban sutilmente. El contrato para las escaleras y las dos puertas de la biblioteca que Miguel Ángel estaba construyendo en San Lorenzo en la década de 1520 estipulaba que la *pietra serena* suministrada debía tener el mismo «color y

sabor» *(colore et sapore)* que las muestras[66]. «Sabor» es una palabra maravillosa si se emplea en relación con la piedra, pues saca a relucir su carácter sensual, como si fuera comestible.



Dos volutas en *pietra serena*, detalle del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, c. 1526-1534, San

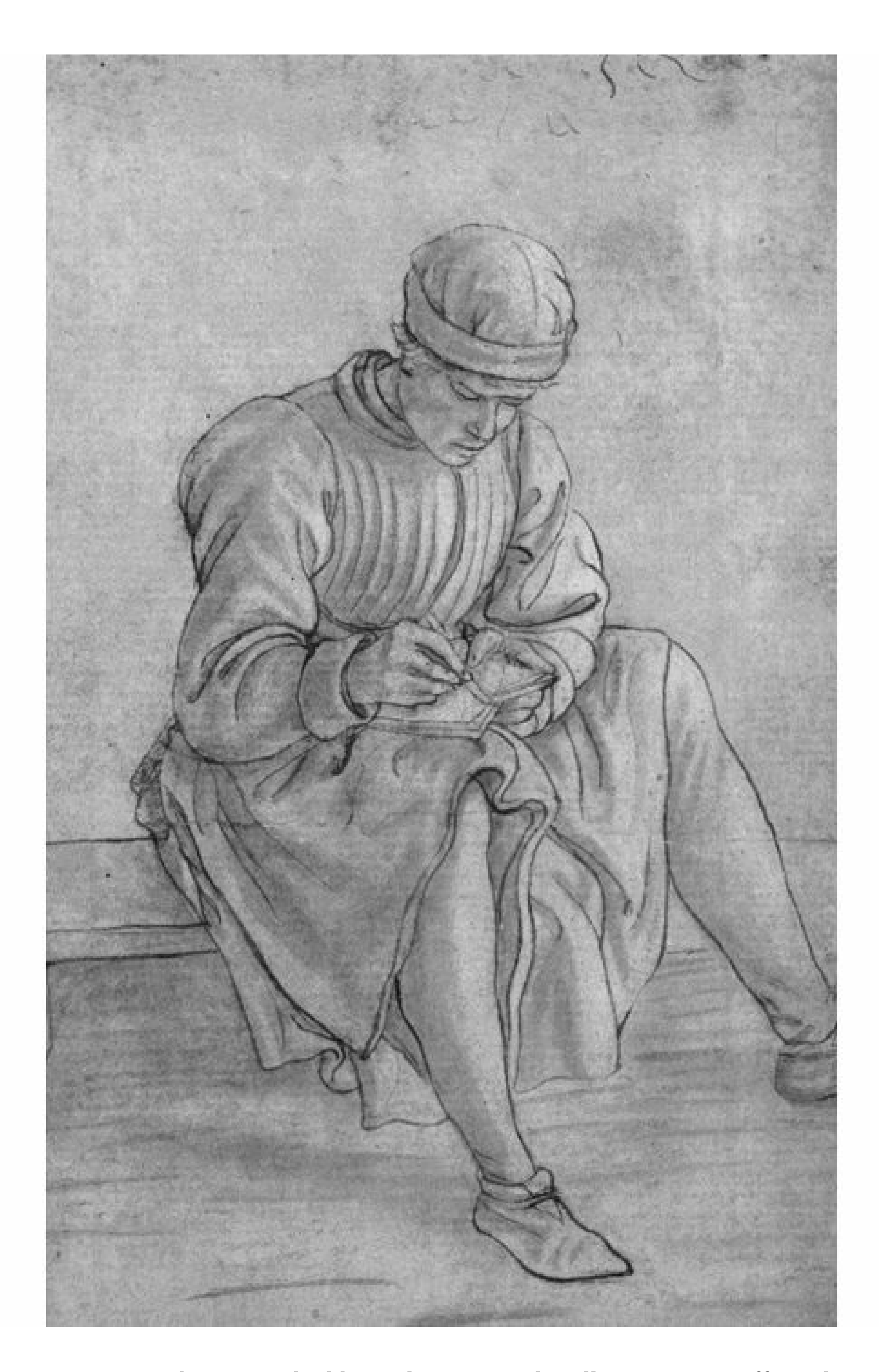
Lorenzo, Florencia.

Mientras diseñaba edificios en Roma, Miguel Ángel prestaba atención a las cualidades del material local, mármol travertino, una arenisca conocida por los hoyos y depresiones de su superficie, tan distinto en su sabor y su color de la arenisca florentina como el rosbif del foie gras. Al utilizar el mármol travertino para las paredes de la basílica de San Pedro y los palacios del Capitolio, sacó el máximo partido de su naturaleza irregular.

Para esculpir solo empleaba el mejor mármol blanco puro, conocido como *statuario*, que se encontraba sobre todo en determinadas canteras situadas más allá de Carrara. Hasta este mármol, según el escultor y orfebre Benvenuto Cellini[67], tenía cinco o seis gradaciones distintas, la primera de ellas dotada de un «grano muy áspero» y la más suave, que describe casi como si fuera carne, «el mármol más cohesionado, más hermoso y más tierno que pueda labrarse en el mundo». Miguel Ángel era célebre por su habilidad para discernir la calidad de un fragmento potencial mientras todavía se encontraba en la pared de la roca.

Durante su participación, de 1516 en adelante, en grandes proyectos de construcción en San Lorenzo, en Florencia, que involucraban el corte, transporte, preparación y talla de inmensas cantidades tanto de mármol como de *macigno*, la mayoría de canteros a los que contrató procedían de Settignano. El historiador del arte William Wallace ha determinado que muchas de sus cuadrillas «vivían en un radio de menos de un kilómetro —y la mayoría de ellos a menos de unos cientos de metros— de su hogar de infancia»[68].

La tupida red de vecinos y amistades, tanto en Settignano como en el barrio de la Santa Croce, fue el telón de fondo sobre el que se desarrolló la infancia de Miguel Ángel. Pronto, sin embargo, dio dos pasos inesperados, ambos muy mal vistos por su familia: el primero fue ingresar en un taller de pintura, y el segundo hacer lo propio en la corte de Lorenzo de Médici.



Maso Finiguerro, *Chico sentado dibujando*, c. 1460 plumilla, aguatinta, Uffizi, Florencia.

3. Aprendizaje rebelde

«¿Qué busca el discípulo en el maestro? Yo os lo diré. El maestro extrae de su mente una imagen que sus manos trazan sobre papel y que lleva la impronta de su idea. El discípulo estudia el dibujo y trata de imitarlo. Poco a poco, de este modo, se apropia del estilo del maestro…»[69].

Girolamo Savonarola

«Como modelo digno de confianza para mi vocación, al nacer se me entregó el ideal de belleza que es la lámpara y el espejo de mis dos artes»[70].

Miguel Ángel Buonarroti, soneto 164

Como muchos de sus contemporáneos, Miguel Ángel creía en la astrología(12). Mentar los astros en la poesía amorosa (y en el siglo XVI Miguel Ángel fue uno de sus autores más célebres) era cosa habitual, una convención del género[71]. Ahora bien, en varias ocasiones, las alusiones de la poesía de Miguel Ángel parecen ir más allá. Uno de sus poemas lo escribió, con una letra hermosa y elegante, sobre una hoja de papel teñida de color azul, la única vez que presentó así sus versos[72]. Empieza así: «Puesto que gracias a la influencia de mi estrella luminosa mis ojos fueron formados de tal modo que fueran capaces de distinguir claramente una belleza de la otra». Al pie, debajo del poema, Miguel Ángel agregó una nota: *«Delle cose divine se ne parla in campo azurro»* («De las cosas divinas de las que uno habla en un campo azul celeste»).

La astrología, por poco científica que nos parezca ahora, era una forma de hablar de las habilidades y tendencias innatas de una persona: en ese sentido, funcionaba igual que la genética o la psicología (y, como quizá diría un cínico, igual de bien). Así que Miguel Ángel estaba diciendo que había sido dotado de la capacidad de discernir y comprender la belleza, no solo la hermosura superficial, sino la cualidad profunda y espiritual que procedía,

según creía él, de Dios. Si por esto se entiende que poseía un talento extremadamente grande, aparentemente inexplicable en términos de antecedentes o herencia familiar, a primera vista tendríamos que estar de acuerdo.

*

Existen indicios de que Lodovico Buonarroti, aunque no tuviera ambiciones propias, sí las tenía para sus hijos, pese a que hayan llegado hasta nosotros disfrazadas de quejas. Una de sus primeras cartas que se conservan fue escrita en febrero de 1500 a Miguel Ángel, que en aquel entonces se encontraba en Roma, seguramente dando los últimos toques a su primera gran obra maestra, la *Pietà*.

Pese a que la carta previa de Miguel Ángel se haya perdido, es evidente que había estallado, como acostumbraba a hacer cuando el trabajo lo llevaba al límite de la ansiedad y el agotamiento, en una serie de reproches y de quejas victimistas. Lodovico respondió en el mismo tono. Es más, se adivina que quizá fuera la primera persona de la que Miguel Ángel aprendió esta forma de conducta.

Escribió que a la avanzada edad de cincuenta y seis años tenía cinco hijos, pero que «ninguno me ofrece la menor ayuda ni me proporciona siquiera un vaso de agua» (su segunda esposa, Lucrezia, había fallecido tres años antes). «Tengo que cocinar, barrer el suelo, fregar los platos, hacer el pan, ocuparme de todo física y mentalmente, tanto en la salud como en la enfermedad, y de todas las maneras concebibles»[73]. Seguía manteniendo a cuatro de sus hijos adultos. Miguel Ángel seguramente ya enviaba giros a casa desde Roma, pero aun así Lodovico tenía que realizar tareas que consideraba degradantes.

Ante todo, Lodovico echó mano del chantaje emocional al que recurren los progenitores de todos los tiempos: él se había sacrificado por sus hijos. «En el pasado, se cruzaron en mi camino algunas buenas oportunidades, pero renuncié a ellas por el amor de mis hijos. Hasta ahora he querido a los demás más que a mí mismo, y siempre me encontré con que yo era el último».

Una de las formas en las que Lodovico seguramente intentó hacer lo mejor que pudo por sus hijos fue a través de la educación, aunque en el caso de los dos primeros las cosas no salieron como él esperaba. Quizá con vistas a

unirse a su tío Francesco, que trabajaba como cambista, Lionardo fue puesto bajo la tutela de uno de los maestros de ábaco más distinguidos de la ciudad, Raffaello di Giovanni Canacci (1456-1504/5), autor de un tratado de álgebra, lo que constituía una rareza en la Baja Edad Media[74]. Los estudios de ábaco, que hacían hincapié en las matemáticas y las cuestiones prácticas, se consideraban como una buena preparación para los muchachos que iban a dedicarse a los negocios (como hacía la mayoría de florentinos de clase media).

Esta empresa pedagógica tan bien intencionada, sin embargo, salió horriblemente mal[75]. El 8 de abril de 1483, Raffaello di Giovanni Canacci se denunció a sí mismo por haber sodomizado a cinco muchachos; tales autoinculpaciones eran un procedimiento habitual, porque quienes se acusaran a sí mismos podían evitar castigos graves. El 10 de abril Lodovico Buonarroti lo acusó de haber sodomizado a Lionardo en su escuela. Canacci confesó entonces que había cometido el vicio «a menudo, y a menudo por detrás, con Lionardo, hijo del susodicho Lodovico». Fue condenado a una multa de veinte florines y a un año de cárcel, aunque esta última parte de la sentencia fue condonada con el argumento de que había confesado. Dado que, técnicamente, la pena por sodomía era ser quemado en la hoguera, Canacci se fue de rositas. En la práctica, solo los infractores más escandalosamente persistentes padecían los castigos más severos.

Solo podemos suponer cuáles fueron los efectos de esta experiencia sobre Lionardo, que en aquel entonces tenía diez años. A partir de ahí desaparece de los documentos familiares de los Buonarroti y, en la edad adulta, se convirtió en un fraile dominico. En 1497 se presentó en el estudio de Miguel Ángel en Roma[76], tras haber sido expulsado del convento de monjes de Viterbo, donde había estallado una pequeña guerra civil. Había perdido el hábito y no tenía dinero. Miguel Ángel le dio a su hermano un ducado para el viaje de regreso a Florencia, cantidad que parece bastante menos que generosa. Su breve mención de «Fra Lionardo» no apunta a un gran afecto o siquiera a interés. Sobre el papel al menos, nadie de la familia Buonarroti volvió a mencionarlo jamás.

Miguel Ángel debió de ser un niño inteligente y vivaz. Quizá por eso Lodovico decidió enviarle a aprender gramática, es decir, latín. La Florencia renacentista poseía una población muy culta. El análisis de los informes

fiscales del catastro pone de manifiesto que en fecha tan temprana como 1427 el nivel de alfabetización de los varones era de casi un setenta por ciento[77], lo que resiste bien la comparación con algunas poblaciones del siglo XXI. Los florentinos, sin embargo, aún más que sus vecinos en la Toscana, optaban por enseñar a sus hijos conocimientos prácticos. Solo unos pocos, que pertenecían fundamentalmente a la élite, aprendían latín, lo cual podía prepararles para la carrera de leyes, la diplomacia o la carrera eclesiástica. Según Condivi, Miguel Ángel era uno de ellos.

Seguramente empezó a asistir a esas clases alrededor del año 1485, cuando tenía unos diez años, y estudió con un maestro llamado Francesco da Urbino, autor de un libro de gramática latina(13)[78]. Desde el punto de vista de su padre y su tío, este intento de convertir a Miguel Ángel en un caballero instruido se malogró inexplicablemente.

De acuerdo con Condivi, la explicación era esta: «Tanto el cielo como su propia naturaleza, a los que resulta difícil llevar la contraria, le obligaron a regresar a la pintura. En consecuencia, siempre que podía sacar algún tiempo, era incapaz de resistirse a irse a dibujar a un lugar u otro, así como de abstenerse de frecuentar a pintores»[79]. Eso es exactamente lo que se suele decir de otros artistas nacidos en familias sin inclinaciones artísticas previas, como el pintor británico John Constable, que pasó sus días de colegio dibujando. Igualmente, el empeño de Miguel Ángel por convertirse en artista, pese a los intentos de su familia por disuadirlo, solo se explica por un poderoso talento innato que se fue abriendo paso contra viento y marea.

En alguna parte (en la calle, o debajo de un fresco que estaba copiando) conoció a un joven algo mayor que él llamado Francesco Granacci, que se estaba formando como artista. Granacci vivía a la vuelta de la esquina de Via de’ Bentaccordi, en la Via Ghibellina, y era el segundo hijo de un colchonero y vendedor de bienes de segunda mano que, al igual que los Buonarroti, poseía una granja en las afueras de Florencia[80].



Filipino Lippi, *Resurrección del hijo de Teófilo* (detalle), 1483-1484, capilla de Brancacci, Florencia. Para pintar al joven desnudo, supuestamente tomó como modelo a Francesco Granacci.

Nacido en 1469 o 1470, tenía aproximadamente cinco años más que Miguel Ángel, o sea, la diferencia de edad exacta para convertirse en héroe a imitar. Franceso Granacci ya tenía en su haber un par de logros dignos de ser admirados por un muchacho más joven[81]. Había estado asociado a dos de los mejores talleres artísticos de Florencia y, según Vasari, había posado como figura destacada en uno de los frescos más célebres de la ciudad: *Resurrección del hijo de Teófilo*, que se encuentra en la capilla de Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmine(14).

Se trataba de una de las escenas iniciadas por el gran pintor florentino de comienzos del Renacimiento, Masaccio (1401-1428), en la tercera década del siglo XV, pero que había completado en fecha mucho más reciente Filipino Lippi, el primer maestro de Granacci. Hacia mediados de la década de 1480,

por lo visto, Granacci había ingresado en un nuevo taller, que llevaba el pintor más atareado de la ciudad, Domenico Ghirlandaio. En torno a esa época, cuando Miguel Ángel tenía unos diez u once años, «al constatar la voluntad ardiente y la inclinación del muchacho, [Granacci] resolvió ayudarle»[82], le dio dibujos para copiar y lo llevó al estudio de Ghirlandaio. El resultado del ingreso en un mundo nuevo y emocionante («sumado al constante estímulo de su propia naturaleza») fue que Miguel Ángel perdió rápidamente el poco o mucho interés que sintiera por sus lecciones de latín y renunció a ellas por completo, lo que fue motivo de consternación en el hogar de los Buonarroti.

Para interpretar esta reacción, es necesario comprender lo que significaba en aquella época tener conocimientos eruditos de latín. Pese a que la mayor parte de los textos de este periodo que valoramos —los de Maquiavelo, por ejemplo, así como los de Castiglione, Cellini y el propio Miguel Ángel— están escritos en lengua vernácula, es decir, lo que ahora llamamos italiano, no por ello el conocimiento del latín dejaba de ser fundamental para formar parte de la élite culta. En una época posterior de su vida, en la que frecuentaba habitualmente a hombres que pertenecían a esos círculos literarios y eruditos, Miguel Ángel se arrepintió de no saber más latín.

En 1544, en una carta a su gran amigo y también poeta Luigi del Riccio, confesó: «Debería avergonzarme, dado el mucho tiempo que paso en tu compañía, de no hablar alguna vez en latín, aunque sea de manera incorrecta»[83]. En un diálogo escrito al año siguiente por otro amigo íntimo, Donato Giannotti, y en el que figuran como personajes Miguel Ángel (y Luigi del Riccio), sale a relucir el tema de la gramática latina[84]. El personaje de Miguel Ángel se pregunta si, teniendo en cuenta que Catón el Viejo había aprendido griego a los ochenta años, no sería demasiado tarde para él aprender latín a fondo a los setenta.

Los contratos para las obras de Miguel Ángel acostumbraban a estar redactados en latín, pero a veces estaban resumidos en lengua vernácula para facilitar al artista su comprensión. Un documento de Carrara relativo a las canteras llevaba una nota escrita por el empleado en la que apuntaba que lo había escrito en italiano porque el excelente maestro Miguel Ángel no podía soportar que «nosotros, los italianos» no pusiéramos por escrito nuestros asuntos en la misma lengua en la que los discutíamos[85]. Da la impresión de

que fuese algo susceptible en este asunto. Esa inhibición explica, hasta cierto punto, el hecho de que, de los diversos proyectos de edición que ideó —por ejemplo, un tratado de anatomía—, ninguno de ellos llegara nunca a realizarse. A los once o doce años, naturalmente, lo único que Miguel Ángel sabía es que había nacido para vivir la vida de un artista, y eso es lo que estaba decidido a hacer.

Esto horrorizó a su padre y a su tío[86]. Lodovico y Francesco, el cabeza de familia, «odiaban el arte de la pintura», escribió Condivi, transmitiendo así una pizca de la amargura que seguía experimentando Miguel Ángel sesenta años después; en consecuencia, «a menudo lo castigaron, pues al no conocer la excelencia y la nobleza de aquel arte, les parecía vergonzoso que alguien de su familia se dedicase a él».

Leemos acerca del «auge del artista» en la Italia del Renacimiento, pero por supuesto tales cambios sociales no son más homogéneos que lo que las causas de la igualdad racial y de género lo han sido en nuestra propia época. Los coetáneos que viven unos al lado de otros en la misma comunidad pueden tener actitudes radicalmente diferentes. Es completamente cierto que algunos individuos de la Florencia del siglo XV tenían al arte y a los artistas en muy buen concepto. Un farmacéutico llamado Luca Landucci, que llevaba un diario chismoso acerca de la Florencia de finales del siglo XV y comienzos del XVI, menciona a los pintores florentinos entre los personajes importantes de la época y cita las inauguraciones de sus obras como acontecimientos relevantes[87].

Sin duda, el joven Miguel Ángel y su amigo Granacci percibieron que aquello —la fama y la gloria atribuidas, al menos por algunos, a los grandes artistas— estaba presente en el ambiente. Ahora bien, no todo el mundo admiraba tanto a los artistas y el arte. Los hermanos Buonarroti, al parecer, no veían ahí otra cosa que un penoso descenso en la escala social. Un chico listo que podría haber llegado a obispo se había empeñado, en cambio, en convertirse en un artesano que trabajaba con las manos. Seguramente pensaron que era su deber tratar de sacarle aquella inclinación a golpes.

Fracasaron. Incluso de niño, la voluntad de Miguel Ángel fue mucho más fuerte. A pesar de que ser azotado «le resultaba extremadamente desagradable, no fue suficiente para hacerlo desistir»[88]. No parece que su padre se interesara nunca mucho por su obra: los comentarios conservados en

su correspondencia denotan menosprecio. En 1500, Lodovico escribió desde Florencia: «Me place mucho que estés siendo objeto de tantos honores, pero sería todavía más feliz si estuvieras acumulando un poco de riqueza, pese a que tengo en mayor estima el honor que el beneficio. Sin embargo, si ambos van juntos, como debería ser, mi dicha sería mucho mayor aún. Siempre he pensado que dos opuestos no pueden atraerse, y sin embargo, tú has logrado convertirlos a los dos en compañeros de cama»[89]. La reflexión que se desprende de esto es: bien hecho, hijo mío, pero podrías estar haciendo algo mucho mejor.



Domenico Ghirlandaio, *La expulsión de Joaquín del templo*, 1485-1490, Santa Maria Novella, Florencia. Detalle del grupo a la derecha, que muestra a Ghirlandaio y a sus asociados. El artista se señala a sí mismo mediante un gesto sobre su pecho.

En 1487, Miguel Ángel se salió con la suya e ingresó en el taller de Domenico Ghirlandaio. Esto se deduce claramente de uno de los pocos hechos documentados que hay sobre él en aquellos años[90]. A mediados de la década de 1480 Ghirlandaio estaba alcanzando la cima de su éxito. Uno de los trabajos —no el más importante, pero sí un encargo de mucha entidad— fue un gran retablo de *La adoración de los Reyes* para el Hospital de los Inocentes (el Spedale degli Innocenti)(15). De acuerdo con el contrato, a Ghirlandaio había que pagarle por su trabajo a intervalos regulares. Un jueves, durante el verano, envió a un nuevo asistente. Los registros del hospital señalan: «A Domenico di Tomaso del Ghirlandaio se le adeuda en este día, 28 de junio de 1487, tres florines grandes, que han sido aceptados por Miguel Ángel de Lodovico». Esta era la clase de recado que se le podía encargar a un niño responsable de doce años.

En el pasado ha habido cierta confusión respecto del aprendizaje de Miguel Ángel con Ghirlandaio, la mayor parte de ella provocada por el propio Miguel Ángel. Vasari, en la primera edición de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, afirma claramente que Miguel Ángel había sido discípulo suyo; luego, tres años más tarde, Condivi, confiando en el testimonio del propio artista, llegó a extremos poco menos que cómicos para no tener que reconocer que así había sido. Más adelante, cuatro años después de la muerte de Miguel Ángel, en la segunda edición, de 1568, Vasari dio un paso de lo más inusitado. En líneas generales, incluyó silenciosamente toda la información nueva que pudo obtener de Condivi, camuflándola un poco de vez en cuando. Con todo, es evidente que a Vasari le irritó la insinuación del biógrafo de que había cometido errores. Condivi, se quejó, «dice que algunas personas, dado que no conocían personalmente a Miguel Ángel, han dicho cosas sobre él que jamás sucedieron y han omitido otras dignas de mención»[91]. Ahora bien, a aquellas alturas, Vasari disponía de pruebas de que había estado en lo cierto desde el principio. Hizo imprimir el contrato entre Ghirlandaio y el padre de Miguel Ángel, que, aunque parece haber desaparecido hace mucho tiempo, por lo visto llegó a examinar en persona. Aún podía verse, señaló, «en el libro de registros de Ghirlandaio, escrito con su puño y letra». Citó el texto, en el que Lodovico Buonarroti colocaba a su hijo como aprendiz con Ghirlandaio y su hermano Davide durante tres años,

y ellos a su vez acordaban enseñar al muchacho «el arte de pintar» y pagarle veinticuatro florines.

Existen dos incógnitas no resueltas en torno a la enojosa cuestión del aprendizaje. La primera es por qué, pese a que es evidente que Miguel Ángel estaba trabajando para Ghirlandaio a mediados de 1487, el contrato está fechado en 1488. Existen varias respuestas posibles. Quizá el indómito preadolescente Miguel Ángel empezara a ayudar en el taller sin el permiso de su padre y, finalmente, cuando ya llevaba varios meses de esta guisa, este cediese y decidiera que más valía regularizar el aprendizaje. También cabe la posibilidad de que en algún momento alguien se confundiera de fecha (el 1 de abril está peligrosamente cerca del confuso Año Nuevo florentino del 25 de marzo).

Lo que resulta mucho más intrigante es por qué Miguel Ángel se mostró tan esquivo (bordeando la deshonestidad) acerca de este asunto de tan poca monta una vez había transcurrido más de medio siglo. Durante su ancianidad insistió en que «nunca había tenido un taller»[92], es decir, que nunca había sido artista profesional. Menos aún estaba dispuesto a admitir que había sido un humilde ayudante en el taller de otro.

También había otra reticencia. Evidentemente, Miguel Ángel no quería admitir que nadie le hubiera enseñado nunca nada, y desde luego no otro artista (como veremos, ciertas cuestiones se las revelaron nobles y poetas, pero eso es harina de otro costal). En Condivi no encontramos descripción alguna de la instrucción que recibió por parte de nadie en materia de escultura, pintura o dibujo.

Es más, el pasaje de Condivi da a entender que Miguel Ángel estaba especialmente resentido con la idea de deberle lo que fuera a Ghirlandaio: «Me han dicho que el hijo de Domenico suele atribuir la excelencia y la divinidad de Miguel Ángel a la disciplina aprendida junto a su padre, no habiéndolo este ayudado en nada»[93].

Incluso en el siglo XVI, resultaba difícil argumentar que Miguel Ángel no hubiera aprendido nada en absoluto de Ghirlandaio, como muestra la reacción de Vasari. Este era el único aspecto sobre el cual contradijo directamente las afirmaciones del anciano (si bien echándole la culpa a Condivi). En el siglo XXI existe una abundancia de pruebas, a partir del análisis de sus cuadros y dibujos, que demuestran que Miguel Ángel debió

muchísimo a su formación en el taller de Ghirlandaio. Fue allí donde adquirió su dominio de la técnica del fresco, y donde aprendió a pintar sobre madera o qué método de sombreado emplear al dibujar con plumilla y tinta[94]. Miguel Ángel todavía podía sostener, sin embargo, que, en las cuestiones realmente importantes, debía muy poco a su maestro. Lo cierto es que Ghirlandaio y Miguel Ángel eran artistas de un tipo tan diferente que resultaban diametralmente opuestos.

Condivi sostiene —sin duda haciéndose eco del propio Miguel Ángel— que Ghirlandaio fue «el pintor más reconocido de aquella época»[95], pero que su mayor fuerza residía en aquellas facetas por las que Miguel Ángel desdeñó interesarse en absoluto. En 1487 acababa de completar una de sus obras maestras: el ciclo de frescos y el retablo para la capilla Sassetti de la iglesia de la Santa Trinità (c. 1483-1486), que ilustra muy bien lo dicho. Su encanto y su belleza no residen en el drama sagrado que se supone que era el objeto de los cuadros, sino en la descripción naturalista de la vida cotidiana en la Florencia de finales del siglo XV. El gran fresco de la cima del altar de la capilla Sassetti (*vid.* imagen 1 del Álbum), por ejemplo, representa ostensiblemente la *Confirmación de la regla franciscana* (cuyo título completo es *El papa Honorio III confirma las Reglas de la Orden Franciscana*).

Lo que llama la atención, sin embargo, no son el Papa en su trono y el santo de pie ante él, sino Lorenzo de Médici y su séquito contemplando la escena desde la derecha, sus hijos y el tutor de estos subiendo las escaleras que hay al fondo, y el paisaje urbano, que muestra con gran profusión de detalles topográficos el aspecto que tenía la Piazza della Signoria en la década de 1480. No se trata de que Ghirlandaio prestara poca atención a la temática religiosa de sus cuadros; al contrario, estudió las técnicas que los grandes maestros florentinos Masaccio y Giotto[96] utilizaban para narrar historias elocuentemente en forma visual (la reverencia por aquellos pintores anteriores, de hecho, es una de las cosas que Miguel Ángel podría muy bien haber aprendido de Ghirlandaio).

El drama serio y de tema elevado, sin embargo, sencillamente no era el fuerte de Ghirlandaio: su verdadero talento estaba en el arte del retrato, los paisajes y los detalles de la vida cotidiana. Como artista maduro, por otra parte, Miguel Ángel no realizó casi ningún retrato —y entre estos solo pintó

los de jóvenes a los que consideraba bellos— y redujo los escenarios paisajísticos de sus cuadros a un mínimo de laderas desprovistas de árboles y de montañas lejanas, poniendo el acento en toda la medida de lo posible sobre la figura humana, a ser posible desnuda.

Consciente o inconscientemente, el adolescente Miguel Ángel estaba destinado a resistirse a la influencia de aquella personalidad artística poderosa pero conflictiva. En las cuestiones más decisivas (su genio, el poderío y la individualidad de su arte, es decir, las cualidades mismas que lo hicieron tan admirado), lo cierto es que Miguel Ángel debía muy poco a su primer maestro.

De adulto, Miguel Ángel se consideró a sí mismo ante todo como un escultor, y el taller de Ghirlandaio —a diferencia de algunos estudios florentinos semejantes, como los encabezados por Verrocchio y Antonio del Pollaiuolo, que esculpían obras en dos y tres dimensiones— no producía esculturas de ninguna clase. Miguel Ángel había encontrado un maestro que no solo era la clase de artista equivocado sino también especializado en la disciplina equivocada.

*

En 1487 Ghirlandaio era un hombre vigoroso de mediana edad, de unos treinta y ocho o treinta y nueve años[97]. Su padre, Tommaso Bigordi, fue curtidor, comerciante de seda al por menor y también fabricante de adornos para el pelo, o *grillandaio*. Más tarde, se creyó que había fabricado una guirnalda novedosa; de ahí el apodo que hizo célebre a su hijo: *Grillandaio*, o Ghirlandaio. La fortuna de la familia Bigordi era comparable a la de los Buonarroti, pero su estatus social era inferior. A diferencia de estos, no podían ser elegidos para cargos públicos. Ahora bien, esto cambió en el transcurso de una sola generación. El hijo de Ghirlandaio llegó a ser miembro de la clase política.

Que la riqueza, la fama y la relevancia social de la familia Ghirlandaio aumentaran rápidamente se debió a la habilidad de este como pintor. En este sentido, desde luego sí tenía una lección que enseñar al joven Miguel Ángel. Todavía vemos a Ghirlandaio —apuesto, confiado en sí mismo y a gusto con su aspecto— contemplándonos desde varios de sus cuadros, entre ellos el retablo para el Hospital de los Inocentes, uno de cuyos pagos recogió Miguel

Ángel. Aquel año se embarcaría en un proyecto todavía más ambicioso que la capilla Sassetti.

En septiembre de 1485, él y su hermano Davide habían firmado un contrato con un financiero patricio llamado Giovanni Tornabuoni, para pintar la capilla principal de Santa Maria Novella, el espacio más importante de una de las iglesias más importantes de Florencia[98]. En octubre de 1846, las dimensiones del proyecto se ampliaron a raíz de que Tornabuoni y su familia obtuvieran derechos de mecenazgo sobre la capilla entera, incluido el altar. Fue una obra inmensa, el conjunto de frescos más ambicioso pintado en la Florencia de finales del siglo XV. No resulta difícil entender por qué a Ghirlandaio le habría interesado contratar asistentes extra, tales como el prometedor Miguel Ángel Buonarroti, que en aquel entonces tenía doce años.

Es muy probable que a mediados de su adolescencia Miguel Ángel hubiera ayudado en las obras de la capilla de Tornabuoni, preparando la superficie de yeso, moliendo los pigmentos, mezclándolos, manteniendo los colores preparados para el momento en que el maestro los necesitara, e incluso pintando parte de la infraestructura decorativa y las áreas menos importantes de los fondos. Las partes destacadas del cuadro, sobre todo los rostros y las manos de las figuras, quedaban reservadas para Ghirlandaio y su hermano.

*

De sus propios dibujos posteriores se desprende con toda evidencia que Miguel Ángel pasó tiempo copiando estudios y bocetos de Ghirlandaio. Era una faceta habitual de la formación de un aprendiz. No obstante, Vasari describe un incidente en el que Miguel Ángel se apropió del papel de maestro:

> Sucedió que uno de los jóvenes que estudiaba con Domenico copió a tinta algunas figuras de mujeres vestidas de la propia obra de Domenico. Miguel Ángel cogió lo que este había dibujado y, empleando una plumilla más gruesa, repasó los contornos de una de las figuras y la llevó a la perfección; resulta maravilloso constatar la diferencia entre los dos estilos y la superior destreza y criterio de un joven tan vivaz y con tanta confianza en sí mismo que tuvo el coraje de corregir lo que había hecho su maestro[99].

Vasari fue dueño del dibujo en cuestión, con el que le obsequió Granacci. Quizá fuese el propio Granacci el otro aprendiz cuyo esfuerzo había sido

corregido de aquel modo; también cabe la posibilidad de que se tratara de otro joven del taller, como Giuliano Bugiardini, que no tenía especial talento. En cualquier caso, el relato confirma que Vasari estaba en contacto directo con Granacci, lo que a su vez significa que disponía de una excelente fuente de información sobre los primeros pasos de la trayectoria de Miguel Ángel. En el caso de este dibujo, lo comprobó diligentemente con el artista en persona, mostrándoselo en Roma en 1550. Miguel Ángel lo reconoció y estuvo «encantado» de volver a verlo. «Dijo con modestia que de muchacho sabía dibujar mejor que ahora, cuando era un anciano».

Aquella modestia, por supuesto, era de doble filo. El anciano Miguel Ángel subrayaba así la precoz brillantez de su juventud. Sin duda alguna debió de haber tenido un talento extraordinario a los catorce o quince años, y han sobrevivido dibujos de años posteriores que muestran la incisiva fuerza de sus trazos. Ahora bien, si bien Vasari se sintió impresionado retrospectivamente por el «espíritu» y la «confianza en sí mismo» de Miguel Ángel, es posible que a Ghirlandaio —en el supuesto de que hubiera tenido noticia del incidente— no le agradara tanto.

*

Desde bastante pronto, Miguel Ángel empezó, de acuerdo con la frase del estudioso del Renacimiento Leonard Barkan, a vivir su vida «sobre el papel»[100]. Incluso antepuso el dibujo como prioridad a la escultura; así era como pensaba: jugueteaba con ideas y se devanaba los sesos en busca de soluciones nuevas para un problema. Se trataba de una forma nueva de trabajar[101], a la que también recurrieron otros artistas de su generación pero que se había originado poco antes. El primer artista en explotar a fondo estas nuevas posibilidades fue Leonardo da Vinci, nacido en 1452, pero Domenico Ghirlandaio, que tenía tres o cuatro años más que él, no le fue muy a la zaga.



Estudio inspirado en *La ascensión de san Juan Evangelista*, de Giotto, capilla de Peruzzi, Santa Croce, posterior a 1490, plumilla, Museo del Louvre, París.

La abundante disponibilidad de papel[102] —tanto como el estudio de la escultura de la Antigüedad o la perspectiva lineal— fue uno de los factores

que produjo lo que llamamos Renacimiento. Permitió a los artistas pensar y trabajar de formas distintas, y en ese sentido fue una transformación tan significativa como Internet y la tecnología informática lo fue a comienzos del siglo XXI. Por supuesto, no se trata de que en el siglo XV el papel en sí mismo fuera un material nuevo. Todo lo contrario, había sido descubierto en China un milenio y medio antes; la reciente disponibilidad de papel había sido un efecto colateral de otra innovación: la invención de los tipos móviles por Johannes Gutenberg, en Maguncia.

En 1450, Gutenberg ya había abierto una imprenta comercial, y hacia 1460 empezaron a fundarse imprentas en Italia. En cuanto sucedió esto, hubo una mayor demanda de papel, de manera que se abrieron más fábricas papeleras. La principal alternativa para el dibujo había sido la vitela —es decir, la piel de ternera, oveja o cabra adobada y pulida—, que era muy cara y cuya preparación exigía mucho trabajo. De la lista de precios de una papelería florentina de la década de 1470[103] se deduce que la vitela costaba catorce veces más que el papel.

El papel, sin embargo, seguía siendo un material bastante prohibitivo. De ahí que los artistas utilizaran con frecuencia ambos lados, pues era demasiado caro como para desperdiciarlo. Así que, después de que Ghirlandaio hubiera utilizado una hoja de papel para componer *La Visitación*, uno de los frescos de la capilla Tornabuoni, con una ráfaga de rápidos trazos de plumilla, estableciendo la posición de las figuras y anotando la arquitectura de fondo, a continuación se dio la vuelta a la hoja y se utilizó como boceto para un fragmento de moldura clásica que enmarcaba las escenas[104]. Luego se le hicieron una serie de agujeros, siguiendo las líneas de los motivos de ova, dardo y palmeta, y se les aplicó carbón o polvo de tiza negra para transferir las líneas a la pared.

Siempre muy consciente de los costes, Miguel Ángel reciclaba de manera especialmente asidua el papel usado, y a veces hurgaba entre los desperdicios de su estudio en busca de fragmentos utilizables hasta encontrar una hoja sobre la que había dibujado años antes pero en la que aún quedara algún espacio en blanco. En consecuencia, los dibujos de Miguel Ángel, incluso más que los Leonardo, pongamos por caso, son palimpsestos en los que uno puede encontrar disputándose el espacio esbozos y estudios para diversos proyectos junto con borradores de poemas, comentarios aislados o citas que

parecen habérsele pasado por la cabeza, listas de gastos y otros artículos que aparentemente no son obra de Miguel Ángel en absoluto.

Su corrección del intento de otro aprendiz de copiar las figuras vestidas con gasas de Ghirlandaio fue el comienzo de una costumbre que le duraría toda la vida. A Miguel Ángel le encantaba enseñar a dibujar a los jóvenes. Para un florentino, aquella era la habilidad fundamental de la que procedían todas las demás artes visuales. Dibujar algo de manera apropiada era comprender su estructura. Si uno era capaz de dibujar formas, sobre todo las que componían el cuerpo humano, también podía crearlas. De tal modo que si uno era realmente capaz de dibujar, no solo podía pintar sino también, al menos en principio, esculpir y diseñar arquitectura.

Una considerable parte de la vida íntima de Miguel Ángel en años posteriores parece haber girado en torno a hablar del arte de dibujar y de enseñar a dibujar. Una hoja de papel con bocetos de la *Madonna de Brujas*[105] y un memorando de un pago(16) realizado a un contratista que estaba cortando el mármol para la iglesia de San Lorenzo también lleva un insistente requerimiento dirigido a su asistente, Antonio Mini: *«Disegnia Antonio disegnia Antonio disegnia e non perdere tempo»*. («Dibuja Antonio dibuja Antonio dibuja y no pierdas el tiempo»). Una sucesión de cartas intercambiadas con el disoluto Pietro Urbano, su asistente durante la segunda mitad de la década de 1520 (hasta que las cosas empezaron a ir muy mal), giraba en torno al mismo tema: «Trabaja duro y bajo ningún concepto dejes de dibujar»[106]. Miguel Ángel le escribió a Pietro mientras este último estuvo residiendo en Florencia con la familia Buonarroti: «saca el máximo partido de las oportunidades…». También indicó a su hermano Buonarroto que no le diera tregua: «Dile a Pietro que se esfuerce por aplicarse»[107].

En ocasiones, Miguel Ángel ponía a los estudiantes menores a copiar, y no solo a aquellos que empleaba, sino también a jóvenes y adolescentes que eran de su agrado. Uno de estos últimos fue un joven llamado Andrea Quaratesi, miembro de una acaudalada familia florentina de la que Miguel Ángel se había hecho amigo, al que al parecer daba clases de dibujo, y al que, finalmente (el colmo de los cumplidos) obsequió con un retrato de sí mismo. Una hoja de bocetos que se conserva en el Ashmolean Museum, en Oxford, tiene tres cabezas de perfil, once matas de pelo y dieciséis ojos, lo que indica alguna clase de ejercicio realizado —quizá— por Antonio Mini,

Quaratesi y otros jóvenes[108]. Varios de los dibujos son de un nivel más de bachillerato que producto del genio trascendental, pero esta pedagogía dio paso a los garabatos, los chistes tipo viñeta y la fantasía.

Al dorso de la hoja en la que figuran los dieciséis ojos hay más cabezas de perfil de torpe factura. Sobre ellas Miguel Ángel había superpuesto un magnífico monstruo que tenía las patas traseras y las garras de un lobo, y un cuello tan largo que había hecho un nudo a su alrededor del que asoma una cabeza malévola. Los perfiles del boceto pueden verse a través de todo su cuerpo reptante.



Miguel Ángel y sus discípulos, *Dragón* y otros esbozos, c. 1525, plumilla sobre tiza negra, Ashmolean Museum, Oxford.

Este es un ejemplo de la estrafalaria y extraordinaria imaginación de Miguel Ángel, de una fantasía no sujeta a tarea alguna y a la que había dado rienda suelta: líneas e imágenes insólitas y una forma que insinúa otra. El

resultado es una obra maestra siniestra y surrealista. ¿Garabateó el monstruo para entretener a los jóvenes congregados alrededor de una mesa de su taller o solo para sí mismo?

*

Otro invento de la Europa septentrional que apareció en torno a la misma época que los libros hechos con tipos móviles fueron los grabados. El grabado como una de las bellas artes fue desarrollado durante la década de 1460, en los alrededores de la zona que rodeaba al Rin, por artistas como el anónimo maestro E. S. y Martin Schongauer (c. 1448-1491), de Colmar. La innovación se difundió rápidamente entre los artistas más avispados e intrépidos de Italia. Antonio del Pollaiuolo, uno de los escultores y pintores más destacados de Florencia, realizó un grabado grande y hermoso, *Batalla de diez desnudos*, que sería de gran interés para el joven Miguel Ángel. Francesco Rosselli, hermano del pintor Cosimo y tío del amigo de Miguel Ángel Pietro Rosselli, viajaron al norte para descubrir el arte de grabar con un buril (una herramienta con filo en forma de V que permite esculpir con finura líneas de diferente profundidad) y se hizo rico gracias a su dominio de esta habilidad poco común.

Es evidente que Domenico Ghirlandaio, pese a no haber realizado él mismo ningún grabado, los estudió a fondo[109]. Su técnica de dibujo dependía del sombreado con rayas, que tomó prestada de los grabados del maestro E. S. y de Martin Schongauer («Martino de Holanda»). Es una excelente forma de dar volumen a una imagen hecha a partir de rayas negras y se convirtió en el fundamento de la obra de Ghirlandaio con plumilla y tinta (y a su vez, en la de sus discípulos).

Sin duda fue este el motivo por el que, según Vasari, Miguel Ángel realizó una «copia a plumilla perfecta»[110] de una de las obras maestras de Schongauer, *La tentación de san Antonio* (*vid.* imagen 5 del Álbum). Condivi dice que fue Granacci el que «se lo propuso»[111]. De ser así, cabe suponer que fue porque Granacci era el aprendiz más antiguo y asignaba tareas de formación a los miembros más jóvenes del taller. Si bien trata de la cuestión muy por encima, la propia copia (una rara muestra de arte vanguardista de importación) habría pertenecido a Ghirlandaio, no a Granacci (o a su padre colchonero). Copiar una obra semejante habría sido un paso lógico para

asimilar el método de dibujo del taller.



Martin Schongauer, *La tentación de san Antonio*, c. 1470, grabado.

En cambio, lo que Miguel Ángel hizo a continuación no lo era. Decidió, al

parecer a bote pronto, trasladar el grabado a otro medio: la pintura. Esto lo hizo, dice Condivi, porque «ahora quería tratar de hacer uso del color»[112], insinuando que se trataba de un ejercicio educativo. También tiene un toque de lo que en el Renacimiento gozaba de mucho aprecio en calidad de *paragone* —o parangón—, un juego intelectual en el que se enfrentaba unas artes con otras. Un tema de debate frecuente, por ejemplo, era: «¿Qué medio sería mejor para transmitir de la forma más plena un tema: la escultura o la pintura?».

El san Antonio de Schongauer constituía un poderoso ejemplo de un nuevo medio que algunas personas seguramente colgaban en sus paredes en calidad de sustituto asequible de un cuadro. Por tanto, al transponerlo a color, Miguel Ángel, que tenía en aquel entonces trece o catorce años, estaba haciendo algo astuto y oportuno. También era la fantasmagoría estrafalaria de una imagen que resulta fácil considerar atractiva para un adolescente. En términos contemporáneos, como ha dicho el historiador del arte Keith Christiansen[113], se trata de una imagen de *La guerra de las galaxias*.

Según Condivi, que no podría haber tenido otra fuente que el propio artista, Miguel Ángel prestó especial atención precisamente a lo que habría sido más difícil de transmitir en blanco y negro: una textura de apariencia natural[114]. No pintaba nada sin haberlo estudiado antes en su forma natural, «por lo que, yendo a una pescadería, consideraba qué formas y colores tuviesen las aletas de los peces, qué colores los ojos o cualquier otra parte, representándolas así en su obra».

Durante mucho tiempo se creyó que el pequeño cuadro de Miguel Ángel se había perdido, pero durante la década pasada se ha dicho que un panel del mismo tema adquirido por el Kimbell Museum de Fort Worth, Texas (reproducido al dorso), es el original. Son muchos los expertos reputados en Miguel Ángel que no admiten la autenticidad del cuadro, y se entiende por qué. El paisaje esquemático, por ejemplo, no se parece en nada a ninguna pintura posterior de Miguel Ángel. Sin embargo, si uno admite que se trata, en efecto, del cuadro que pintó en su primera adolescencia, entonces este encierra una historia fascinante.

Un examen técnico realizado en el Metropolitan Museum de Nueva York y más tarde en el Kimbell Museum ha revelado que la pintura es fruto de un esfuerzo intenso y laborioso[115]. Desde luego, es cierto que el artista añadió

a la composición original toques como las relucientes escamas de pez en el cuerpo del demonio con nariz en forma de tubo de la izquierda, y las llamas que salen de la boca del demonio de la parte inferior derecha. Ahora bien, también se puede comprobar, si se observa atentamente, cómo se han ajustado y reajustado las líneas para dotar a la imagen de la máxima claridad e impacto.

Cabe citar como ejemplo la cola del monstruo con escamas de pez, que en el original de Schongauer ondula hacia abajo. Al incorporar un montículo de hierba y roca, el pintor se complicó la existencia. Había que desplazar la cola, pues de lo contrario esta se confundiría de forma insatisfactoria con la roca. Por tanto, la dotó de una curva extra, pero también creó un arabesco en miniatura entre ella y las espinas que coronan la cabeza de los dos demonios de la parte inferior, próximas entre sí pero sin llegar a tocarse del todo, de tal modo que este minúsculo fragmento del cuadro desborda energía visual. Quienquiera que pintara esto puso un tremendo empeño no solo en imitar el grabado de Schongauer en forma pictórica, sino también en superar al original.

Si creemos que el autor fue Miguel Ángel(17), entonces tenemos una muestra directa del conjunto de dones y cualidades con las que inició su vida como artista: un sentido puntilloso de las líneas y de las formas, una voluntad de trabajar con gran intensidad para producir una imagen tan pronunciadamente expresiva como fuera posible y un ansia abrumadora por competir.

*

Otro relato de Condivi pone de manifiesto un deseo avasallador por rivalizar con el propio maestro, así como por engañarlo: «Habiéndole pedido que realizara una copia de un retrato, la llevó a cabo con tanto acierto que, dando al cliente su obra en vez del modelo, este no se dio cuenta del engaño, y solo fue descubierto cuando el joven artista y un compañero comenzaron a reír»[116].

¿Quién podría haber sido el «cliente» en este caso? El contexto natural en el que a un aprendiz se le podría hacer entrega de un dibujo para copiar era el taller, y normalmente se habría tratado de una hoja del banco de imágenes del maestro, seguramente realizada por él mismo, o sea, Domenico

Ghirlandaio. La historia se narra de esta manera velada, es de suponer, para no tener que reconocer que Miguel Ángel se hubiera encontrado nunca en la humillante posición de aprendiz, pero no logra disimular el sentimiento persistente de triunfo, más de sesenta años después, ante un engaño coronado por el éxito.

El discípulo no solo copió el dibujo a la perfección, sino que también hizo algo que podría considerarse como profundamente adolescente, una acción a medio camino entre una broma pesada y una falsificación. «Muchos» compararon los dos dibujos sin encontrar diferencia alguna entre ellos, «ya que a la perfección del dibujo, se añadió que Miguel Ángel lo ahumó para que pareciera tan viejo como el original. Todo esto le granjeó una gran reputación»[117]. Es posible, sin embargo, que no le granjeara las simpatías de Ghirlandaio.



Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana*, 1479-1485, fresco, Santa Trinità, Florencia. Detalle del grupo de la parte derecha de la escena, con Lorenzo de Médici en el centro.

4. Los Médici

«Nadie, ni siquiera entre sus adversarios y quienes lo calumniaron, niega que había en él [Lorenzo] un genio muy grande y muy extraordinario»[118].

Francesco Guicciardini sobre Lorenzo de Médici

«El comienzo del amor brota de los ojos y de la belleza»[119].

Lorenzo de Médici, *Comento*

Los conspiradores atacaron el domingo 26 de abril de 1478, en el momento culminante de la misa solemne en el Duomo[120]. «¡Toma, traidor!», exclamó un hombre llamado Bernardo Bandini Baroncelli mientras apuñalaba con una daga a Giuliano de Médici, el hermano pequeño de Lorenzo. Acto seguido, otro atacante, Francesco de Pazzi, lo remató asestándole repetidas puñaladas. En el cuerpo de Giuliano se contaron más de una docena de heridas. En ese instante, dos sacerdotes hicieron ademán de atacar al propio Lorenzo, pero este huyó, primero en dirección al coro, y luego hacia la sacristía. Entretanto, un cardenal de diecisiete años, Raffaele Riario, estaba encogido de miedo, rezando desesperadamente cerca del altar.

Este fue el punto culminante de la conspiración de los Pazzi, una intriga urdida por el clan florentino de banqueros y comerciantes del mismo nombre y también por el rey de Nápoles, el papa Sixto IV y el sobrino de este, Girolamo Riario (primo del cardenal aterrado). Era el segundo intento de golpe de Estado en doce años, y estuvo a punto de poner fin al dominio de los Médici sobre la ciudad.



Leonardo da Vinci, *Boceto de Bernardo Baroncelli ahorcado*, 1479, Museo Bonnat, Bayona.

No obstante, el golpe fracasó, y los Pazzi y sus cómplices pagaron un precio terrible. Jacopo de Pazzi, cabeza de familia, fue capturado al día siguiente en una pequeña aldea de montaña, golpeado salvajemente y

obligado a firmar una confesión. En torno a las siete de la tarde del 28 de abril de 1478, él y Renato de Pazzi, otro miembro de la familia, fueron ahorcados desde las ventanas del Palazzo della Signoria. Ochenta y cinco años después, Miguel Ángel se acordaba de haber sido llevado a hombros por alguien[121], cabe suponer que su padre Lodovico o su tío Francesco, a presenciar aquella ejecución.

Fue una introducción apropiada a la política de su ciudad natal. La sociedad florentina estaba endémicamente escindida en facciones, familias y agrupaciones rivales. A veces estaban divididas por cuestiones de principios, pero con la misma frecuencia y de manera igualmente amarga, lo que las enfrentaba eran rencores nada disimulados. La «principal causa que condujo a conspirar a los Pazzi»[122], en opinión de Nicolás Maquiavelo, político y pensador florentino (1469-1527), fue que habían sido despojados de cierta herencia por orden de los Médici. Y Maquiavelo, que era seis años mayor que Miguel Ángel, fue un agudo observador de la política en tiempos de Lorenzo el Magnífico. La conspiración de los Pazzi fue una advertencia. Lorenzo sobrevivió como gobernante efectivo de la ciudad gracias a la habilidad política, la cautela, la vigilancia constante y la suerte. Sin embargo, su posición nunca estuvo afianzada del todo.

*

Lorenzo de Médici (1449-1492) se ha convertido en símbolo de la época en la que vivió. Retrospectivamente, representa la encarnación del hombre renacentista ideal, incluso en el laxo sentido contemporáneo de alguien que hace todo tipo de cosas y las hace bien. No existe el menor enigma en torno al modo en que Lorenzo hizo encajar sus entusiasmos y responsabilidades en una sola existencia: banquero, dictador, poeta, padrino de algo semejante a una «familia» mafiosa, músico, diplomático, adúltero en serie, ávido coleccionista de libros, filósofo, casamentero, mecenas de la arquitectura, malversador, árbitro del gusto artístico para muchas cortes italianas y mediador político. A Lorenzo debió de costarle mucho encontrar en cada día horas suficientes. Su correspondencia reunida ya abarca dieciséis volúmenes y aún no ha sido completada.

No es de extrañar que entre los muchos consejos que prodigó a su hijo mediano, Giovanni, acerca de cómo conducirse como veterano eclesiástico,

estuviese el de madrugar: «No solo contribuirá a tu salud, sino que te permitirá organizar y acelerar los asuntos del día»[123]. Sin duda, esa era la costumbre del propio Lorenzo, y la que adoptó otro joven de aproximadamente la misma edad que Giovanni de Médici y que pasaba mucho tiempo en su casa: Miguel Ángel Buonarroti, otro individuo polifacético —poeta, arquitecto, escultor, pintor, ingeniero militar— que dormía poco y que, según nos dice Condivi, trabajaba hasta altas horas de la noche.

Miguel Ángel seguramente se encontró cara a cara con Lorenzo de Médici por primera vez cuando tenía alrededor de quince años[124], con toda probabilidad en abril de 1490(18)[125]. El hombre al que vio Miguel Ángel tenía cuarenta y un años, largos cabellos negros y un aspecto rudo y vigoroso. Ese aspecto estaba de moda en los medios aristocráticos de las décadas de 1480 y 1490, y entre los monarcas británicos con el mismo aspecto cabe contar a Ricardo III. Niccolò Valori, un amigo de Lorenzo que lo conocía bien, le describió como «de altura media […], ancho de hombros y de complexión robusta, musculoso, extraordinariamente ágil y de tez cetrina»[126]. Tenía la nariz chata y una voz áspera. «Y sin embargo su rostro, pese a no ser nada apuesto, poseía gran dignidad».

En el fresco de Ghirlandaio que se encuentra en la capilla Sassetti de Santa Trinità, Lorenzo aparece flanqueado por sus cómplices y sus aliados: Francesco Sassetti y su joven hijo a un lado, y el cuñado de Sassetti al otro. Son Médici, y la presencia de Lorenzo los honra. Ghirlandaio transmite con sutileza la preeminencia de Lorenzo en el grupo y en la propia Florencia, cuya plaza principal y la sede de cuyo Gobierno aparecen al fondo.

Lo que el fresco no muestra son los escoltas armados que desde la conspiración de los Pazzi de 1478 acompañaron siempre a Lorenzo en sus desplazamientos. El equipo estaba constituido por ballesteros con apodos como «Salvaajos» (Salvaglio), «Vencejo Negro» (Martino Nero) y «Andrea el Contrahecho» (Andrea Malfatto)[127]. Al igual que un político o el jefe de una banda del crimen organizado de nuestro tiempo —tipos ambos con los que cabría compararlo—, Lorenzo necesitaba una seguridad constante.

Como su padre —Piero— y su abuelo —Cosme— antes que él, Lorenzo no poseía ningún título formal de duque o de príncipe. Se le conocía por un título honorífico otorgado a muchos individuos importantes, pero que para él,

Lorenzo, era especialmente apropiado, sin duda porque le iba como anillo al dedo: el Magnífico.

Desde el punto de vista legal, Florencia seguía siendo lo que había sido durante siglos: una república gobernada por una compleja constitución según la cual el poder era compartido por los miembros del sector más adinerado de la población masculina. Oficialmente, quienes desempeñaban los puestos más importantes de la administración eran elegidos a través de un proceso cuidadosamente controlado, diseñado especialmente para impedir que ninguna facción o familia singular se hiciera con el control[128]. Los nombres de los candidatos se colocaban en un saco y se extraían al azar.

Sin embargo, de un modo bastante semejante al que descubrió el Gran Gatsby en la novela de F. Scott Fitzgerald para amañar las competiciones de béisbol, los Médici habían ideado estrategias para amañar la Constitución florentina. Entre ellas, seleccionaban a los funcionarios (los *accoppiatori*) que elegían los nombres que iban a parar a aquellos sacos. En consecuencia, los resortes del poder solían estar en manos de hombres que, en privado, recibían órdenes de los Médici. En 1490, el régimen de los Médici había sobrevivido ya, pese a las tentativas intermitentes de golpe de Estado, casi sesenta años.

Es difícil responder a la pregunta de si Lorenzo fue una figura destacada en los anales de la cultura o solo un sujeto venal y despiadado. Incluso para sus coetáneos más próximos, fue un hombre difícil de juzgar o de ubicar. Nicolás Maquiavelo hizo el comentario más memorable de todos sobre su persona, a saber, que cuando uno contemplaba a Lorenzo veía a dos personas distintas, «más o menos convertidas en una por una fusión imposible»[129]. Esto podría considerarse acertado, de no ser porque quizá en Lorenzo confluían más de dos personalidades.

Héroe o villano, sagaz o temerario, piadoso o libertino, gigante intelectual o un poco farsante, más producto de una imagen prefabricada que alguien dotado de verdadera enjundia, las opiniones acerca de Lorenzo siguen divididas. Como expresó el historiador Lauro Martines, fue «un hombre enormemente complejo, escurridizo y contradictorio»[130]. Lo que pocas personas pusieron jamás en duda fue su gran habilidad. El historiador y político florentino Guicciardini (1483-1540) señaló que «nadie, ni siquiera entre sus adversarios y quienes lo calumniaron, niega que había en él

[Lorenzo] un genio muy grande y muy extraordinario»[131].

En opinión de quienes lo odiaban, que en Florencia eran muchos, hasta sus talentos eran fuente de tiranía. Uno de sus adversarios más vehementes[132], aunque prudentemente discreto, fue Alamanno Rinuccini, miembro de una antiquísima familia que, al igual que los Pazzi, se sintió muy agraviada por el poder y los privilegios de los advenedizos Médici. Creía que «dado que estaba inspirado por la magnitud de su capacidad», Lorenzo «había resuelto reservar para sí mismo toda dignidad pública, poder y autoridad». Guicciardini estuvo de acuerdo en que Lorenzo «ansiaba la gloria y la excelencia más que nadie, y que en este sentido se le puede criticar por haber sido demasiado ambicioso hasta en las cosas de menor entidad; no quería ser igualado o imitado por ningún otro ciudadano, ni siquiera en materia de versos, juegos o ejercicios, volviéndose airadamente contra cualquiera que así lo hiciera»[133].

Es probable que su temperamento se viera afectado por el dolor. En la primavera de 1490 las energías —literarias, políticas, musicales y eróticas— de Lorenzo no mostraban el menor indicio de estar flaqueando; no así su salud. Padecía una enfermedad crónica calificada vagamente por sus coetáneos como «gota», que había acabado con la vida de su abuelo Cosme cuando ya contaba más de setenta años, y con la de su padre, Piero, a comienzos de su quinta década de vida. Es posible que se tratara, como han indicado los investigadores médicos, de una forma de artritis reumatoide llamada espondilitis anquilosante[134]. Fuera lo que fuera, estaba matando a Lorenzo de Médici.

*

El día en que Miguel Ángel entró en el jardín de esculturas de Lorenzo en San Marco[135] su vida cambió, y por tanto, también lo hizo el curso del arte occidental. Se trataba de solo una de varias localidades en las que se encontraban las exhaustivas colecciones de arte de los Médici[136]. Lorenzo era dueño de más de cuarenta esculturas clásicas, además de fragmentos arquitectónicos, 5.527 monedas, 63 vasijas hechas de piedra dura (como cristal de roca, lapislázuli, ágata, ónice, jaspe, serpentina o cornalina; la fabricación de taraceas con ellas era una especialidad florentina), 127 joyas, además de gran cantidad de obras de otro tipo, entre ellas lo que ahora

denominaríamos arte contemporáneo, es decir, cuadros de artistas como Pollaiuolo y Uccello, así como esculturas de Donatello, Verrocchio y del propio experto interno en escultura de Lorenzo, Bertoldo di Giovanni.

Las mejores obras estaban expuestas principalmente en el Palazzo Médici, en la Via Larga. Un inventario realizado tras la muerte de Lorenzo ha permitido a los estudiosos averiguar en una medida considerable qué estaba colocado dónde. Dos antiquísimas esculturas del despellejado Marsias flanqueaban la puerta que llevaba del jardín a la Via dei Ginori, una cabeza del emperador Adriano presidía la puerta que conducía del patio al jardín, y otras obras de grandes dimensiones estaban dispuestas alrededor de los espacios exteriores, mientras que las más delicadas estaban dentro[137].

En aquella época estaba de moda exponer antigüedades clásicas en jardines y patios[138]. Parece probable que en San Marco se encontraran las menos intactas y más estropeadas o menos restauradas: el equivalente de una colección para el estudio. Este era el lugar donde Miguel Ángel y Granacci fueron a parar un día. Lo que parece haber sucedido es que Lorenzo preguntó a Ghirlandaio si podía recomendar a algún que otro aprendiz prometedor para formarlo como escultor, y que Ghirlandaio propuso a Miguel Ángel y a Granacci.

El motivo de que Lorenzo se interesara por la formación de artistas jóvenes estaba vinculado, como casi todo lo que hacía, con el mantenimiento de su propio prestigio. Una de las formas en las que ejercía influencia (eso que en el siglo XXI se denomina «poder blando») era a través de la eminencia cultural. Los artistas florentinos, sobre todo los escultores, eran célebres en toda Italia. Los gobernantes y los poderosos (aquellos a los que sus coetáneos llamaban los *gran' maestri*) acudían a veces a Lorenzo en busca de asesoramiento cuando estaban planeando un proyecto artístico importante.

Desde el punto de vista de Lorenzo, se trataba de un servicio útil que ofrecer, que subrayaba el estatus de su ciudad, Florencia, como capital cultural, y que le permitía ir acumulando favores hechos a personas importantes. Existe un ejemplo de lo que decimos en el mismo mes de mayo de 1490[139], justo después de que un Miguel Ángel adolescente acabara seguramente de entrar en su órbita. Lorenzo había recomendado a un pintor florentino, Filipino Lippi, al cardenal Carafa, un adinerado eclesiástico perteneciente a una destacada familia del sur de Italia. Lorenzo le pidió a

Nofri Tornabuoni, el agente que dirigía la rama romana del banco de los Médici, que comprobase si Lippi estaba haciendo un buen trabajo con los frescos del cardenal. Tornabuoni respondió que confiaba en que Lippi «hará lo que me prometió y trabajará de forma diligente y económica, de modo que estoy seguro de que el cardenal se sentirá agradecido a ti y satisfecho con él».

A aquellas alturas, se esperaba que los gerentes del banco de los Médici gestionaran muchas cosas aparte de dinero, entre ellas, que ofrecieran asesoramiento acerca de la compra de estatuas clásicas. De hecho, la única tarea que no se estaba llevando a cabo de manera eficaz era la bancaria, para la que Lorenzo disponía de escasa inclinación y no demasiado talento. Estaba en vías de convertir la fortuna familiar, acumulada a través del comercio lanero, el préstamo de dinero y la explotación astuta de los tipos de cambio, en una forma de capital menos tangible, por ejemplo, la del capelo cardenalicio para su segundo hijo, Giovanni (que era unos meses más joven que Miguel Ángel).

Seguía habiendo destacados pintores florentinos a los que Lorenzo podía recomendar, como Lippi, pero a finales de la década de 1480 se había quedado sin escultores de primera clase. El escultor más grande de finales del siglo XV, Andrea Verrocchio (c. 1435-1488), había muerto en Venecia, y Antonio del Pollaiuolo (1431/2-1498) estaba en Roma construyendo la tumba del papa Sixto IV, con toda probabilidad por sugerencia de Lorenzo. La consecuencia fue que, en 1489, cuando el duque de Milán le pidió que propusiera a alguien para construir una tumba grandiosa, Lorenzo no pudo encontrar a un artista apropiado[140]. Había estado dándole vueltas al proyecto, «y el resultado es que no encuentro a un maestro que me satisfaga».

Este trasfondo hace perfectamente plausible que pudiera haber pedido a Ghirlandaio que le enviase a unos muchachos prometedores para ser formados en este arte de decisiva importancia. La solicitud seguramente no fue del agrado de Ghirlandaio, que estaba trabajando a toda máquina en los frescos de Santa Maria Novella (y que se vio forzado, de forma poco habitual en él, a posponer la fecha de terminación), pero tampoco podía rechazarla. Así pues, Miguel Ángel y Granacci se presentaron en la fecha acordada en el jardín de esculturas.

Aquel día, según Vasari (que quizá se apoyara en los recuerdos de Granacci), se encontraron con un joven escultor llamado Pietro Torrigiano (1472-1528), que estaba trabajando «sobre unas figuras de arcilla que Bertoldo le había dado para completar»[141]. No queda claro si se trataba de un ejercicio de formación o una escultura que le había sido asignada a Torrigiano. Es más, tampoco está claro si los jóvenes artistas habían sido enviados al jardín para aprender copiando esculturas de la Antigüedad o para trabajar en encargos de los Médici. Lo más probable es que se tratara un poco de ambas cosas.

Bertoldo di Giovanni (m. 1491) era un miembro de toda la vida de la casa de Lorenzo y discípulo del gran escultor Donatello[142]. Estaba empleado en varios proyectos de los Médici, como el friso de terracota del pórtico de la casa de campo de Poggia a Caiano. Existen indicios de que Bertoldo poseía un pequeño taller de escultura, en el que hubo al menos un aprendiz del que se hace mención en un documento, pero al igual que su señor, Bertoldo pasaba con fluidez de un papel a otro. También parece haber actuado como custodio informal de la colección de esculturas, como asesor sobre nuevas compras y como cortesano-compañero.

Ha llegado hasta nosotros una extraña carta[143] que Bertoldo envió a Lorenzo, constituida en gran parte por chistes incomprensibles sobre cocina, cocidos picantes y aves canoras asadas, y que en realidad posiblemente girase en torno a cuestiones sexuales. Con independencia de si este embrollo rabelaisiano está compuesto realmente o no, como ha insinuado cierta autoridad en la materia, por el «doble lenguaje homoerótico tan ubicuo en la Toscana del Quattrocento»[144], de lo que no hay duda es que pone de manifiesto la relación relajada y guasona que Bertoldo tenía con el gobernante de Florencia. También contiene una erudita alusión clásica.

El fundamento del arte de Bertoldo, aunque no valiera gran cosa, era un clasicismo arqueológicamente preciso. Las muestras supervivientes indican que no estaba dotado de gran talento, pero sí que tenía una comprensión de los estilos romanos antiguos superior a la de la mayoría de los artistas que se dedicaban a la escultura. Su fuerte eran las estatuillas de bronce y los relieves: a Lorenzo, que era muy miope (tara que heredó su hijo Giovanni) le entusiasmaban las miniaturas.

Bertoldo habría sido una elección excelente para instruir a jóvenes artistas

y alentarles a adquirir un estilo imbuido de mayor clasicismo, lo que parece haber sido una de las ambiciones culturales de Lorenzo. Quería reconstruir Florencia como una ciudad clásica. Es más, sus ideas arquitectónicas presagiaron el clasicismo del Alto Renacimiento, que asociamos a la Roma de los papas Julio II y León X.

*

Fuesen lo que fuesen aquellas «figuras de arcilla», por lo visto desencadenaron inmediatamente el espíritu competitivo de Miguel Ángel. Al ver a Torrigiano trabajando en ellas, según Vasari «Miguel Ángel se propuso rivalizar con él e hizo algunas él mismo, y Lorenzo tomó nota de esta altanería y comenzó a depositar grandes esperanzas en él»[145].



Estudio probablemente inspirado en Masaccio, posterior a 1490, plumilla, Albertina, Viena.

A Pietro Torrigiano, según se supo, no le agradó aquella exhibición de ambición juvenil. Tenía tres años más que Miguel Ángel, era igualmente ambicioso y además procedía de una familia que tenía una elevada opinión

de sí misma. Los Torrigiani eran un viejo y asentado clan florentino; aunque no eran miembros de la verdadera élite, estaban mejor situados que los Buonarroti. Y Pietro Torrigiano era, en materia de fanfarronería y confianza en sí mismo, un rival más que digno para Miguel Ángel. Benvenuto Cellini, que lo conoció cuando iba ya por la mediana edad, lo describió como «extraordinariamente apuesto», «muy irascible», y en conjunto «más semejante a un gran soldado que a un gran escultor, sobre todo debido a sus enérgicos movimientos y su voz resonante, y a la costumbre que tenía de fruncir el ceño de una manera que habría dado un susto de muerte hasta al más valiente»[146].

Vasari, seguramente repitiendo los recuerdos de Granacci, lo describió como una versión florentina del siglo XV de un matón de patio de colegio. «Siendo incapaz de soportar que nadie lo superara, arruinaba con sus manos las obras de otros que delataran una excelencia que él no podía lograr con su cerebro; y si los demás se ofendían por ello, a menudo recurría a cosas peores que las palabras»[147].

Miguel Ángel se dispuso a rivalizar con el muchacho de más edad, que estaba amargamente resentido con aquel competidor advenedizo y testarudo. Finalmente, un día, llegaron a las manos en la capilla de Brancacci; Torrigiano asestó a Miguel Ángel un potente golpe en el rostro y lo dejó inconsciente. No es de extrañar que Miguel Ángel tuviera de Torrigiano una opinión concisa: «era un hombre bestial y arrogante»[148]. Benvenuto Cellini escuchó la versión de Torrigiano un día de 1518, aproximadamente un cuarto de siglo después de que se produjera la pelea, en una época en la que Torrigiano había regresado brevemente a Florencia desde Londres, donde se encontraba trabajando «entre aquellos brutos de los ingleses»:

> El tal Buonarroti y yo solíamos ir juntos, cuando éramos chicos, a estudiar en la capilla de Masaccio en la iglesia del Carmine. Buonarroti tenía la costumbre de burlarse de cualquier otro que estuviera dibujando allí, y un día me provocó tanto que perdí la paciencia más de lo habitual y, cerrando el puño, le di tal golpe en la nariz que sentí cómo el hueso y el cartílago se partían como una galleta. De manera que ese tipo llevará mi firma hasta que muera[149].

Parece como si el detonante de la agresión de Torrigiano hubiera sido alguna crítica burlona realizada por Miguel Ángel acerca de su forma de dibujar. En la vida posterior de Miguel Ángel no faltaron ocasiones en las que por lo visto se mostró hiriente, sarcástico, despectivo y pura y simplemente

insultante con otros artistas. De acuerdo con la descripción de Cellini, Torrigiano da la indudable impresión de ser un sujeto desagradable, que se sentía evidentemente satisfecho de haber dejado su impronta en el joven Miguel Ángel, cual escultura viviente. No obstante, cabe imaginar que Torrigiano fuera provocado, y también, desde luego, que cuando uno no era un amigo y admirador devoto, Miguel Ángel podía llegar a ser de lo más enojoso.



Herramientas de escultor.

Aquel encuentro lo desfiguró y, según todos los indicios, cimentó su sentimiento de insatisfacción con su aspecto físico. La larga descripción de su apariencia que figura en la *Vita* de Condivi[150], que sin duda fue incluida

con la aprobación del artista, es sobre todo un catálogo de defectos. Cierto es que, por el lado positivo, era de media altura, esbelto y ancho de hombros, pero tenía la cara demasiado pequeña para una cabeza que, además, tenía una forma extraña y unas sienes que asomaban más allá de las orejas, estas más que los pómulos y estos «más que lo demás».

Sus ojos, «del color del cuerno, pero tornadizos y salpicados de pequeñas chispas amarillas y azules», eran demasiado pequeños, las cejas eran escasas y los labios finos. Con la barbilla no pasaba nada, pero su perfil quedaba arruinado por el hecho de que su frente sobresaliese más que su nariz, que era «casi completamente chata salvo por una pequeña protuberancia en el medio». Evidentemente, Torrigiano le había dado el golpe de gracia a su aspecto, al menos en opinión del propio Miguel Ángel. Este supremo experto en belleza masculina creía, evidentemente, que él mismo estaba al borde de la fealdad.

*

Por lo que sabemos, aquel día en el jardín de las esculturas podría muy bien haber sido la primera vez que Miguel Ángel ejecutaba una obra en tres dimensiones, aunque esto resulte un poco difícil de creer, dado que parece que comenzó a rivalizar con plena confianza con un aprendiz mayor que él. En cualquier caso, consiguió disimular la poca o mucha formación como escultor que hubiera tenido antes o después de entrar en el jardín. Es de suponer que Bertoldo pudo instruirle en todas las técnicas escultóricas, pese a que él mismo tuviera más de especialista en el modelado de la arcilla que en escultura. Es muy posible que, antes o al mismo tiempo, Miguel Ángel fuera instruido por otro. Se ha sugerido que Benedetto de Maiano (1442-1497), el mejor escultor en piedra que quedaba entonces en Florencia, podría haber sido uno de sus posibles maestros[151]. Se daba la circunstancia de que en aquel preciso momento se encontraba trabajando en un proyecto subvencionado por Lorenzo (unos monumentos a Giotto y al músico Antonio Squarcialupi para el Duomo). No obstante, Miguel Ángel no quiso que supiéramos cómo había aprendido a esculpir y, fuera cual fuera la verdad del asunto, logró evitar que se supiera. La impresión que quería transmitir era que había asimilado el arte de la escultura a fuerza de pura brillantez y comprensión innata del diseño, y entra dentro de lo concebible que así fuera.

La escultura es una de las actividades artísticas más antiguas de la humanidad. Se han encontrado esculturas en miniatura de personas y animales que datan de la época de la última Edad de Hielo, hace decenas de miles de años. En las islas Cícladas del Egeo se estaban fabricando alrededor del año 3000 a. C. bellos objetos de mármol de tamaño reducido, y en torno a la misma fecha los egipcios los estaban haciendo a partir de granito y otros materiales duros. Miguel Ángel, por tanto, estaba trabajando en una tradición que descendía de la prehistoria, pasando por los escultores griegos de las eras arcaica y clásica, más de dos mil años antes.

En muchos aspectos los procesos apenas habían cambiado. La mayoría de las herramientas utilizadas por Miguel Ángel ya las conocían los antiguos griegos y egipcios. Fundamentalmente se trataba de ir eliminando cada vez más piedra hasta revelar por fin la obra acabada. El procedimiento fue definido por el propio Miguel Ángel en 1547 (a los setenta y dos años) con una precisión digna de ser inmortalizada en mármol ella misma: «Por escultura entiendo lo que se hace sustrayendo *[per forza di levare]*; aquello que se hace añadiendo *[per via de porre]* se asemeja a la pintura»[152]. Este manifiesto epigramático dejó claro que él identificaba la escultura auténtica con la talla, no con el modelado en arcilla o cera (que para él eran los preliminares para la fabricación de obras en bronce o en terracota).

El proceso de sustracción estaba distribuido en etapas de refinamiento progresivo, para los que se empleaban herramientas cada vez menos toscas[153]. Primero se empleaban un puntero y cinceles de grueso calibre, seguidos por otros más finos, entre ellos cinceles dentados de diversos calibres, a fin de obtener un efecto cada vez más suave. También había taladros para hacer agujeros profundos, como los precisos para esculpir mechones de cabello, pliegues de ropa, ojos y orejas.

En su obra posterior, Miguel Ángel hizo mucho uso de cinceles dentados que, cuando una obra no estaba completamente acabada, producían un efecto parecido al sombreado de una plumilla, como si hubiera estado dibujando la forma en tres dimensiones. Los cinceles finos se aproximaban cada vez más a la piel de la figura. La fase final, sin embargo, era la del pulido con piedra pómez y esmeril, que si se llevaba a cabo durante tiempo suficiente producía una superficie de una suavidad parecida a la del vidrio, y que se puede apreciar en las obras acabadas de Miguel Ángel.

El único testimonio directo de alguien que vio a Miguel Ángel trabajar en directo data de una etapa posterior de su vida[154], pero permite hacerse una idea del virtuosismo impetuoso que debió de haber adquirido en fecha temprana. La descripción la hizo Blaisede de Vigenère, un diplomático francés que estuvo en Roma en 1549/50 y que por tanto vio a Miguel Ángel trabajando a los setenta y cinco años de edad.



San Mateo, c. 1506, mármol, inacabado, Galleria dell'Accademia, Florencia.

No obstante, al parecer era capaz de «arrancar más esquirlas de un mármol muy duro en un cuarto de hora que tres canteros jóvenes en tres o cuatro, cosa casi increíble para quien no la haya presenciado». De Vigenère quedó

asombrado ante la «impetuosidad y la furia» con las que Miguel Ángel atacaba la piedra, y temía que el bloque entero se hiciera añicos. A veces pensaba que si el escultor hubiese ido demasiado lejos, incluso de manera mínima, toda la obra hubiera quedado arruinada.

Se trata de un relato fascinante, pero contradice lo que dice Vasari al respecto, y que con casi toda seguridad reflejaba las palabras de Miguel Ángel. Aquellos artistas que tienen demasiada prisa y van dando mazazos atropelladamente, advirtió, se quedan sin margen para realizar ajustes posteriores. De semejante impaciencia resultaban muchos errores. ¿Cabe reconciliar ambas afirmaciones? Quizá sí.

De Vigenère, que evidentemente no era un experto en escultura, seguramente presenció la primera fase de la elaboración de una de las *Pietàs* tardías de Miguel Ángel. Si se estaban desprendiendo fragmentos de piedra de «tres o cuatro dedos» de ancho, Miguel Ángel mal podría haber estado utilizando sus cinceles más delicados. Dada su dilatada experiencia, es muy posible que a aquellas alturas fuera capaz de trabajar a gran velocidad. Tallar una piedra no es cuestión, como cabe imaginar antes de que uno lo haya intentado, de aporrearla a base de fuerza bruta; es cuestión de equilibrio y de ritmo, de emplear el peso del mazo para percutir sobre la herramienta.

Del mismo modo que un cocinero experto utiliza más de un sentido al cocinar (escuchar el chisporroteo de la sartén o captar el olor que desprende la comida, por ejemplo) también un escultor hábil estaría atento a un cambio de nota o de resistencia por parte del bloque de piedra, pues eso podría indicar una grieta o un defecto. Miguel Ángel habría sabido hasta dónde podía llegar, y cuando fuera necesario, reducir el ritmo y cambiar de cincel.

Según la describió Vasari, observar la evolución de una escultura era como ver una figura tendida en el interior de una palangana llena de agua salir poco a poco a la superficie[155]. Es lo que podemos constatar aún en una escultura inacabada como *San Mateo*, de alrededor de 1506. Parece estar luchando por liberarse de la losa de mármol; las partes de su cuerpo más próximas a nosotros —la pierna y la rodilla izquierdas— son las que están prácticamente más acabadas. Cuanto más profundamente metido dentro de la piedra está, más tosco y más rudimentario aparece Mateo, hasta que se funde con el bloque.

Todo esto tenía un aspecto físico y otro intelectual, casi místico. Miguel

Ángel dio comienzo a uno de sus sonetos más célebres insistiendo en que «ni siquiera el mejor de los artistas posee concepto alguno/que no contenga un solo bloque de mármol»[156]. Por supuesto, sabía lo que pretendía obtener. Antes de empezar a esculpir, Miguel Ángel tendría una idea clara de la obra final, concebida primero en su imaginación, y luego a partir de estudios en papel seguidos por pequeños modelos de cera o de arcilla, o incluso una versión de tamaño natural hecha de arcilla. Aun así, tenía la clara noción de que la figura que quería encontrar ya se encontraba allí, dentro de la piedra.

Es imposible saber hasta qué punto ya pensaba así cuando tenía quince o dieciséis años, pero las pruebas que aporta su obra indican que su destreza en el trabajo de la piedra aumentó con gran rapidez. Y la noción platónica de que las formas bellas siempre poseían alguna clase de existencia —en un plano espiritual elevado o latentes en una masa de piedra— formaba parte del ambiente intelectual que lo rodeaba.

*

Algún tiempo después de su llegada (aunque sea imposible saber si se trató de días o de meses), Miguel Ángel se fijó en la cabeza ancestral de un fauno anciano, riéndose y barbado, en la colección del jardín[157]. Estaba desgastado y dañado, con la boca destruida en gran parte, pero aun así, escribió Condivi, «gustándole mucho». Entonces Miguel Ángel decidió hacer exactamente lo mismo que había intentado hacer con la *Tentación de san Antonio* de Schongauer: imitar aquella obra que le fascinaba pero tratando de mejorarla al mismo tiempo.

En el jardín había unos albañiles que estaban preparando bloques de piedra para un edificio nuevo destinado a albergar la Biblioteca Médici. Se trataba de uno de los muchos proyectos ambiciosos en preparación que se fueron a pique debido a la intempestiva muerte de Lorenzo y el colapso del régimen de los Médici (décadas más tarde, la biblioteca acabó construyéndose de acuerdo con el diseño del propio Miguel Ángel).

Así pues, el Miguel Ángel adolescente pidió a los canteros que estaban trabajando en la biblioteca un trozo de mármol sobrante y también les pidió prestadas unas herramientas. Después puso manos a la obra, según dijo Condivi, «con tanta atención y estudio se puso a reproducir el fauno que en pocos días lo acabó a la perfección, y con su imaginación suplió todo lo que

en la obra faltaba, esto es, la boca abierta como un hombre que ríe, dejando ver el interior de la boca con todos los dientes».

De vez en cuando, Lorenzo acudía a inspeccionar las obras. «Se encontró al muchacho, que estaba puliendo su cabeza. Acercándose un poco más a él, consideró primero la excelencia de la obra y, viendo la edad del joven, se maravilló enormemente». Pero Lorenzo, que además de ser un intelectual, era un hombre dotado de sentido del humor, no pudo resistir la tentación de tomarle el pelo al chico. Así que dijo: «Oh, ¿tú has hecho este fauno tan viejo y lo representas con todos los dientes? ¿No sabes que a los viejos de esa edad siempre les falta alguno?».

Lorenzo destacaba en un estilo de *performance* poético que requería el intercambio de ocurrencias improvisadas con el público in situ, género al que eran muy aficionados los florentinos. La bromita acerca de los dientes del fauno, pese a que su humor se haya evaporado a lo largo de los siglos, se nos antoja auténtica.

Al Miguel Ángel adolescente, sin embargo, no le hizo gracia. La narrativa de Condivi nos transmite una convincente evocación de la agonía de la vergüenza que pasó aquel quinceañero sinceramente ambicioso: «A Miguel Ángel le parecieron mil años el tiempo que tardó el Magnífico en marcharse para así corregir su error». Entonces se puso a trabajar, haciendo saltar un diente de la boca de su escultura, y practicando un agujero en la encía para dar la impresión de que había sido arrancado de raíz. Tras haber realizado aquella labor de odontología sobre el mármol, «esperó al día siguiente a el Magnífico con gran ansiedad».

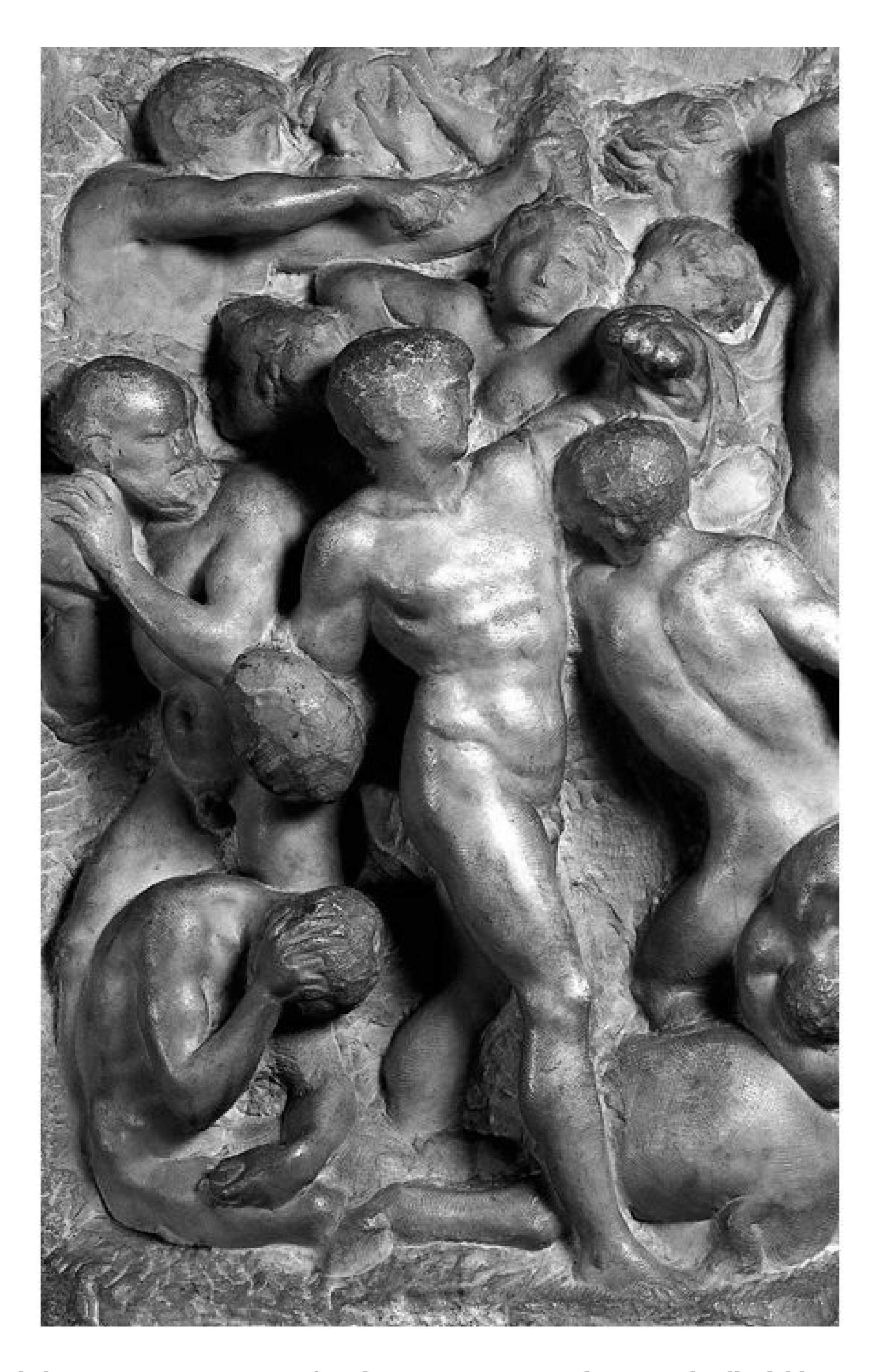
A Lorenzo le divirtió la reacción del muchacho, pero también, pensándolo mejor, quedó impresionado por el hecho de que hubiera emprendido semejante labor a una edad tan temprana; así que «resolvió asistir y favorecer tal genio, y acogerle en su propia casa». En otras palabras, Miguel Ángel había de trasladarse del taller de un artesano a la corte oficiosa de Florencia.

Hay un cierto aire de cuento de hadas en el episodio de la cabeza del fauno, lo cual no quiere decir que no ocurriera, pero podría indicar que sirvió de resumen para un largo proceso de caza de talentos. Lorenzo también parece haber visto algunos de los dibujos de Miguel Ángel; es bastante probable que, incluso antes de haber llegado al jardín de esculturas, Lorenzo hubiera oído hablar de este joven talento tan prometedor.

Tras haber decidido incorporar a su hogar a Miguel Ángel, Lorenzo le preguntó de quién era hijo. «Ve y di a tu padre que me gustaría hablarle», le dijo. Cuando Miguel Ángel así lo hizo, Lodovico se sintió consternado, cuando no alarmado, de ser convocado a personarse ante el poderoso jefe de la ciudad, «pues se lamentaba de que arruinaba a su hijo, y decía que nunca soportaría que se convirtiera en un tallador de mármol». Hizo falta mucho tiempo para convencer a Lodovico de que fuera a ver a Lorenzo, mientras Granacci y otros (quizá Ghirlandaio) trataban de convencerlo. Esta audiencia en el Palazzo Médici era, de hecho, un raro privilegio; normalmente Lorenzo se encontraba asediado por ciudadanos florentinos ansiosos de favores —un testigo ocular llegó a describir una turba de cuarenta peticionarios— y a menudo hacía falta más de una vistita para obtener un momento a solas con él.

Cuando por fin consiguieron arrastrar a Lodovico Buonarroti, a regañadientes, a la entrevista, Lorenzo el Magnífico le preguntó a qué se dedicaba. Lodovico respondió, con discreto orgullo, que era casi completamente ocioso: «Yo nunca he ejercido trabajo alguno, sino que siempre hasta el día de hoy he vivido de mis pequeñas rentas, cuidando las pocas posesiones que me legaron mis mayores». A continuación el Magnífico se ofreció a emplear su poder para ayudar a Lodovico a obtener cualquier puesto que quisiera: «Bien, mira si en Florencia necesitas algunas cosa que yo pueda hacer, y sírvete de mí, pues te haré los favores que pueda». A decir verdad, el empleo solicitado por el padre de Miguel Ángel fue poquísima cosa: una sinecura en la oficina de aduanas, por la que se cobraba un pequeño salario. «El Magnífico le puso una mano sobre el hombro y le respondió: “Serás siempre pobre”, pues esperaba que le pidiese algo más elevado».

El incidente en su conjunto seguía fresco, evidentemente, en la memoria de Miguel Ángel seis décadas después, tanto en lo que se refiere a su ira contra su padre por tratar de impedírselo, como a su vergüenza ante la miseria de sus ambiciones.



Batalla de los centauros, c. 1492, mármol, Casa Buonarroti, Florencia; detalle del lazo izquierdo.

5. Antigüedades

> «Después de que Lorenzo le hubiera mostrado la colección, se dice que él, que se había quedado maravillado durante largo rato ante los ricos materiales y la destreza artística, pero mucho más ante la increíble abundancia de objetos, dijo: "¡Ah! ¡Hay que ver lo que son capaces de conseguir el celo y el amor! Veo una colección digna de un rey, pero que ningún rey sería capaz de amasar por medio de la riqueza, la guerra o [toda su] autoridad"»[158].
>
> Descripción de Niccolò Valori sobre la reacción del duque de Milán al ver las colecciones de Lorenzo de Médici

Lorenzo asignó a Miguel Ángel «una buena habitación en la casa, y le concedió todas las comodidades que deseara»[159]. No parece que estuviera en el Palazzo Médici, donde la estancia y el mobiliario de Bertoldo —entre ellas «una cama de plumas y una almohada también rellena de plumas», una «mesa de comedor», «un viejo cofre decorado con escenas de la Antigüedad» y algunos útiles artísticos— fueron mencionados en un inventario realizado tras la muerte de Lorenzo[160]. Puede que Miguel Ángel dispusiera de una estancia semejante, pero en una de las otras propiedades de los Médici. Parece probable que viviera en el jardín de las esculturas de San Lorenzo, donde una declaración fiscal de mediados de la década de 1490 mencionaba que había «una galería, habitaciones y una cocina»[161].

Vasari añadió que a Miguel Ángel se le proporcionó una capa de color violeta —cabe suponer que para dotarle de un aspecto más elegante— y un salario de cinco ducados mensuales[162]. Semejante generosidad para con un adolescente dotado de talento concordaba con la política general de Lorenzo, tal como la explica Maquiavelo: «Amaba sobremanera a todos aquellos que destacaban en las artes, y colmaba de favores a los eruditos»[163].

Parte del secreto de los extraordinarios logros de Lorenzo en el transcurso de una vida relativamente breve reside en que, en realidad, fue el testaferro de un equipo. La inmensidad de su correspondencia se explica por el hecho de que gran parte de ella fue redactada por secretarios. Su colección fue

tamizada y seleccionada por numerosos asesores, Bertoldo y Nofri Tornabuoni entre ellos. En términos intelectuales, su casa era un *think-tank* repleto de muchos de los intelectuales más destacados de la Europa del siglo XV.



Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana*, 1479-1485, fresco, Santa Trinità, Florencia; detalle: Angelo Poliziano y los hijos de Lorenzo de Médici.

Entre estos figuraba Poliziano (1454-1494). Nacido con el nombre de Angelo Ambrogini (el nombre Poliziano es una versión latinizada de su localidad natal, Montepulciano), fue uno de los máximos poetas y eruditos italianos de aquella época. Condivi lo describe, cabe suponer que haciéndose eco de la opinión de Maquiavelo, como un hombre «muy erudito y astuto»[164]. En 1490, Poliziano llevaba dos décadas siendo amigo íntimo de Lorenzo. Había actuado como tutor de los hijos de este y se le puede ver —un hombre moreno de nariz ganchuda y barba incipiente— subiendo por una escalera con ellos en el fresco de Ghirlandaio de Santa Trinità.

Por lo visto, Poliziano tomó bajo su protección a Miguel Ángel. El escritor y erudito «quería mucho a Miguel Ángel», lo animaba a estudiar, le explicaba diversas cuestiones constantemente al joven artista y le asignaba tareas. Se daba la circunstancia de que Poliziano vivía prácticamente al lado del jardín de las esculturas de San Marco, en otro jardín, que había sido

propiedad de la difunta esposa de Lorenzo, Clarice.

Es imposible saber si tras todo ello había algo más que afecto por el joven y talentoso artista y el deseo de contribuir a su formación. Ahora bien, no cabe duda de que Poliziano era un hombre que tenía un interés sexual activo por hombres más jóvenes, y a la edad de quince o dieciséis años, Miguel Ángel habría tenido precisamente la edad más habitual para ser el miembro más joven de una de tales relaciones florentinas.

Uno de los atractivos de la corte de los Médici residía en que no era una auténtica corte, puesto que —al menos, de forma nominal— los Médici no eran príncipes, sino únicamente ciudadanos florentinos acaudalados. En consecuencia, en el hogar de Lorenzo reinaba un ambiente más relajado de lo habitual en los círculos aristocráticos y principescos. El hijo del papa Inocencio VIII, Franceschetto Cybo (que contrajo matrimonio con la hija de Lorenzo, Maria Maddelena), llegó a quejarse de la falta de ceremonia con la que se le recibió en el Palazzo Médici. Se le explicó que, entre los Médici, cuanto más se trataba a una persona como miembro de la familia, mayor era el honor[165].

Uno de los resultados de estos modales más burgueses era, por lo visto, que a la hora de sentar a los comensales para la cena no se prestaba demasiado atención al rango. Echando la vista atrás sesenta años más tarde, Miguel Ángel seguía sintiendo placer ante el modo en que Lorenzo lo trató durante las comidas y en otras ocasiones, del mismo modo como habría tratado a un hijo suyo. Como es natural, en torno a la mesa de los Médici se congregaban gran número de personajes interesantes. Muy a menudo, recordaba Miguel Ángel con orgullo, se sentó en lugares mejores incluso que los hijos de Lorenzo y otros huéspedes especiales. Tuvo trato con muchos otros miembros de la familia Médici a lo largo de varias generaciones, pero todo indica que jamás respetó —ni posiblemente quisiera— a ninguno de ellos tanto como a Lorenzo.

Entre los escritores y pensadores presentes en una comida dada podían figurar intelectuales ligados al séquito de Lorenzo, como Marsilio Ficino (1433-1499) y el conde Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). Para un adolescente que aún no había completado sus estudios de gramática latina, debió de tratarse de una compañía embriagadora, el equivalente contemporáneo a pasar de golpe del banco de un taller a una mesa de honor

de Oxford. Cabe preguntarse cuánto habría entendido Miguel Ángel de aquellas conversaciones sobre literatura antigua y filosofía abstrusa. No obstante, era un adolescente excepcionalmente dotado y muy bien podría haber sido capaz de asimilar de manera intuitiva las ideas que circulaban a su alrededor.

Indudablemente, las teorías sustentadas por las estrellas intelectuales de la corte de Lorenzo aparecen una y otra vez en los poemas de Miguel Ángel escritos décadas después. Ficino, que había sido el tutor de Lorenzo, fue el artífice de una resurrección del neoplatonismo, doctrina esotérica y mística de la Antigüedad tardía, así como el primero en traducir el corpus de las obras de Platón (que apenas se conocían en Occidente durante la Edad Media) al latín. Introdujo la expresión «amor platónico» en el pensamiento europeo moderno. Se trata de una idea expuesta por primera vez en *El banquete* de Platón, donde se postulaba que el amor quizá fuera una ruta que permitía acceder a lo divino, es decir, a Dios. Para Ficino (y también, desde luego, para Platón) el amor en cuestión solía darse entre dos hombres (lo que ha dotado de un segundo significado a la expresión «amor platónico»).

«La figura del hombre, que muchas veces es bellísima a la vista, por la bondad interior felizmente concedida por Dios, a través de los ojos transfunde en el alma de los que la miran, el rayo de su esplendor», escribió en sus *Comentarios al «Banquete» de Platón*[166]. Se trataba de una forma de pensar y de sentir que Miguel Ángel acabó compartiendo, y de una experiencia que conocía muy bien.

El célebre *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486) de Pico della Mirandola sostenía que los hombres podían alzarse a planos cada vez más elevados del ser mediante el ejercicio de su libre voluntad[167]. Cuando estaba creando el mundo, escribió, Dios pobló «las partes viles y fermentantes del mundo inferior con una turba de animales de toda especie». Una vez hubo completado el resto, como atestiguan tanto Platón como la Biblia (una doble autoridad peculiar), ansiaba «alguien que comprendiera la razón de una obra tan grande, amara su belleza y admirara la vastedad inmensa». Así que creó al hombre, una criatura capaz de recaer en la condición de un animal o incluso de una planta, pero que también puede elevarse hasta asemejarse a un ángel y un hijo de Dios.

Miguel Ángel no podría haber leído el *Discurso* de Pico, que había sido

escrito en latín. Ahora bien, los pensamientos que contenía quedaron plasmados en forma visual y con una energía majestuosa en los frescos de la Capilla Sixtina dos décadas después. Eso no significa, por supuesto, que Miguel Ángel ya los hubiera asimilado de adolescente, pero resulta fascinante saber que debió de haber estado sentado a la misma mesa que su autor, y posiblemente junto a él.

*

Aparte del hecho de que se le trataba con gran respeto, y de que se relacionaba con los hijos y los huéspedes de Lorenzo, Miguel Ángel dio pocos detalles acerca de lo que hacía en la corte de este. Describió una obra importante que realizó en aquella época, pero poco más. Cuando estuvo leyendo la *Vita* de Condivi con Tiberio Calcagni, solo hubo una cuestión que quisiera aclarar, y se trataba de algo negativo: «Nunca abandonó sus estudios a favor de la lira o la improvisación de canciones»[168]. Es decir: no participó en el pasatiempo por excelencia de la corte de Lorenzo, que era la música.

Se trata de algo muy característico y revelador. A Lorenzo le encantaba la música y era célebre como intérprete de una modalidad de canción florentina caracterizada por veloces intercambios con el público. A su hijo mayor, Piero, también se le daba bien esa modalidad, y otros artistas, más cortesanos, tocaban instrumentos musicales y cantaban. Leonardo da Vinci fue un célebre músico y diseñó para sí mismo una extraordinaria lira de plata (o *Lira da Braccio*) en forma de cabeza de caballo.

Miguel Ángel, sin embargo, se mantuvo al margen de aquellas fiestas musicales. Da la impresión de que, incluso de adolescente, ya se mostraba antisocial, huraño y determinado, y que se dedicaba constantemente a dibujar y a esculpir. Antes de que hubieran transcurrido dos años, se había convertido en un escultor en mármol tan hábil como ningún otro viviente.

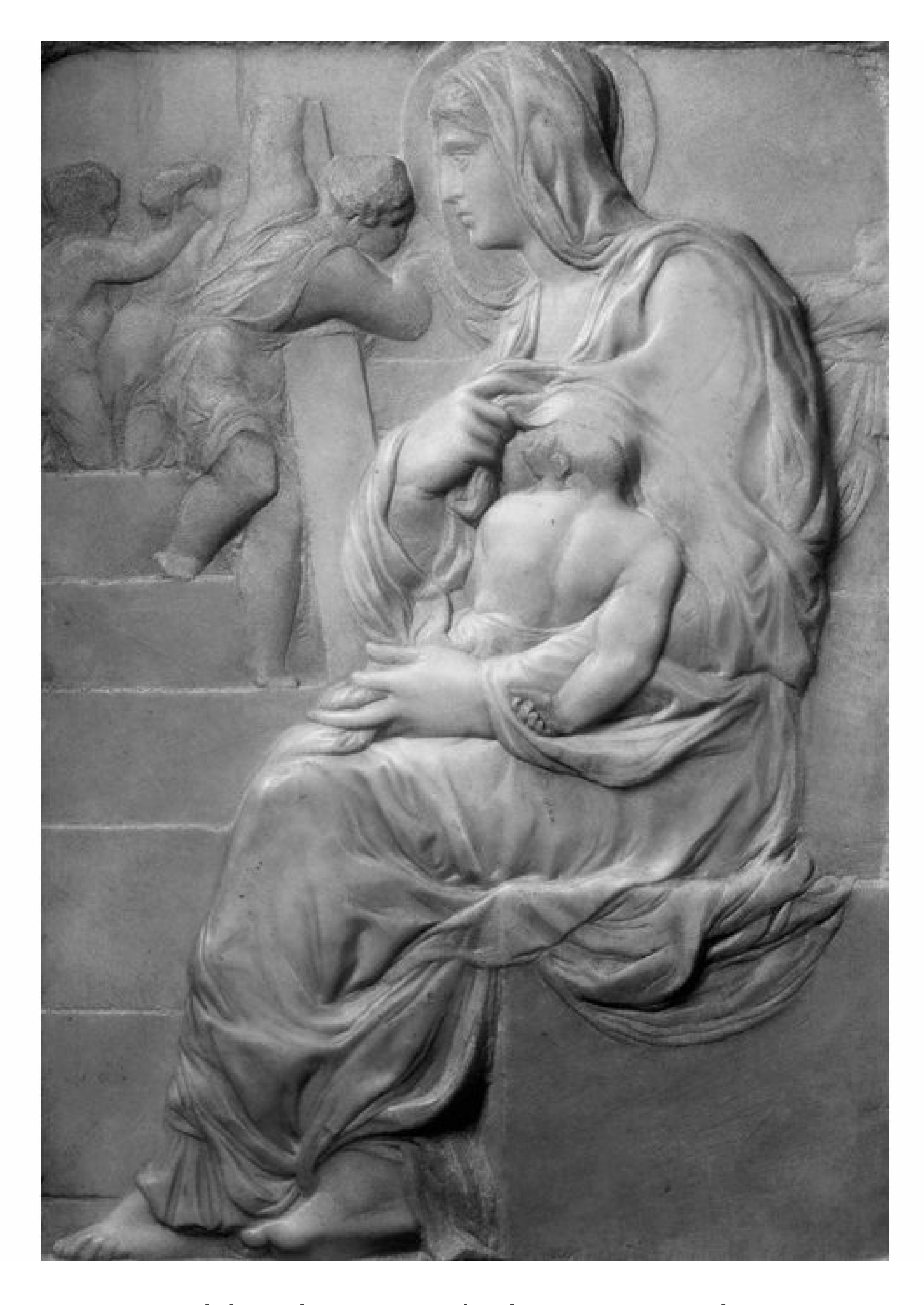
No hay constancia de que hiciera otras cosas en la corte de Lorenzo, suponiendo que así fuese. Para el gran festival ciudadano florentino del día de San Juan de 1491, Lorenzo (que solo habría de vivir un año más), ideó un desfile de tipo antiguo, una recreación del triunfo en Roma del cónsul Emilio Paulo. La exhibición se le había ocurrido a Lorenzo, y fue él mismo quien la organizó y supervisó, todo a fin de ensalzarse a sí mismo y demostrar que

Florencia le debía a él su prosperidad, igual que Roma se la había debido a Emilio Paulo. No obstante, la puesta en práctica fue delegada en parte a Francesco Granacci, que contaba entonces veintidós años. Es muy posible que Miguel Ángel le echara una mano; en tal caso, no le pareció que mereciera la pena mencionarlo. Se concentró, como siempre, en lo esencial.

*

La Florencia de Lorenzo de Médici tenía un hondo sentido de lo artístico[169]. En 1490, el agente del duque de Milán allí presente envió a su señor un memorando acerca de los principales pintores en caso de que el duque quisiera convocar a alguno de ellos para que trabajara en la Certosa di Pavia. Se fijó en que las obras de Filipino Lippi tenían un aire más dulce que las de su maestro, Botticelli, pero en opinión del agente denotaban una menor destreza. Las de Perugino tenían un aire angelical y eran (también) muy dulces; al llegar a Ghirlandaio el agente se había quedado sin adjetivos suficientes y se limitó a decir que tenían aire de ser buenas (añadiendo la observación práctica de que Ghirlandaio hacía las cosas con rapidez). La comprensión de las distintas cualidades artísticas habría sido más sofisticada entre los cortesanos que rodeaban a Lorenzo. La mayoría de ellos habría leído el *Comentario sobre la «Divina Comedia»* de Cristoforo Landino, que contiene un resumen y breves semblanzas de los grandes artistas florentinos del siglo XIV y comienzos del XV: Giotto, Masaccio, Fra Angelico[170].

El adolescente Miguel Ángel, sin embargo, seguía siendo un artista sin estilo. Iba saltando de una escuela a otra, y de una disciplina a otra, pasando de imitar un grabado de uno de los más destacados artistas del alto Rin a copiar frescos de Masaccio y Giotto, o copiar el estilo del máximo escultor florentino de todos los tiempos: Donatello. En 1490 o a comienzos de 1491, Miguel Ángel empezó a trabajar sobre el relieve de mármol conocido como la *Virgen de la escalera*. En ella imitaba el estilo de Bertoldo y, a través de él, el del maestro de este, Donatello, pero sin someterse a él de forma completa o a fondo.



Virgen de la escalera, c. 1492, mármol, Casa Buonarroti, Florencia.

La *Virgen* de Miguel Ángel fue tallada al estilo de los relieves de Donatello[171]. Mediante unos cortes muy superficiales que Vasari denominó *rilievo schiacciato* —«relieve aplastado»—, Donatello consiguió

realizar esculturas que tenían gran parte de los efectos ambientales y espaciales de las pinturas. Miguel Ángel se había inspirado en un relieve de este tipo realizado por Donatello que se encontraba en la colección de los Médici (el *Banquete de Herodes*, que en la actualidad se encuentra en el Museo de Lille), pero el artista adolescente no parecía interesado en conseguir que la escultura imitase las posibilidades de la pintura(19). Lo que aplastó fue el espacio: en lugar de hacer esfumarse el espacio, lo aproxima de manera que se alce como un muro detrás de la figura de la Virgen.

Quizá se tratara en parte de incompetencia de principiante, al igual que las manos de estibador y las piernas de chimpancé de la Virgen, pero también desempeñó un papel el instinto. Miguel Ángel nunca prestó excesiva atención a la representación de ambientes o a la profundidad espacial. Setenta o más años después, se encontraba leyendo a Condivi con Tiberio Calcagni cuando llegó a un pasaje que describía sus esfuerzos para formarse como artista: «Se dedicó a la perspectiva y a la arquitectura, y sus obras constituyen la prueba de lo mucho que eso lo benefició». El anciano Miguel Ángel comentó sucintamente para corregir aquel pasaje: «Perspectiva no, porque me parecía una pérdida de tiempo excesiva»[172].

Lo que hace impresionante a la *Virgen*, a pesar de sus defectos, es una impresión de grandeza. Si la *Virgen de la escalera* se levantara, además de divina sería gigante. Encarna el amplio sentido de las formas que agradaba en el siglo XVI, y que el propio Miguel Ángel contribuyó mucho a crear. De ahí, sin duda, que Vasari pensara que tenía «más elegancia y diseño»[173] incluso que un Donatello. Quizá su fuente fuera otra: la Antigüedad clásica.

Siempre se asocia el Renacimiento italiano con la defensa de la perspectiva lineal por parte de Brunelleschi (por la que, como acabamos de comprobar, Miguel Ángel tenía, sorprendentemente, muy poco interés), pero el periodo se caracterizó, quizá más aún, por otro sentido de la perspectiva, no en el espacio, sino en el tiempo. Fue una época que había redescubierto a una precursora en el pasado. Por supuesto, las antiguas Grecia y Roma nunca habían sido olvidadas. La Edad Media central, por ejemplo, fue afectada profundamente por los escritos de Aristóteles.

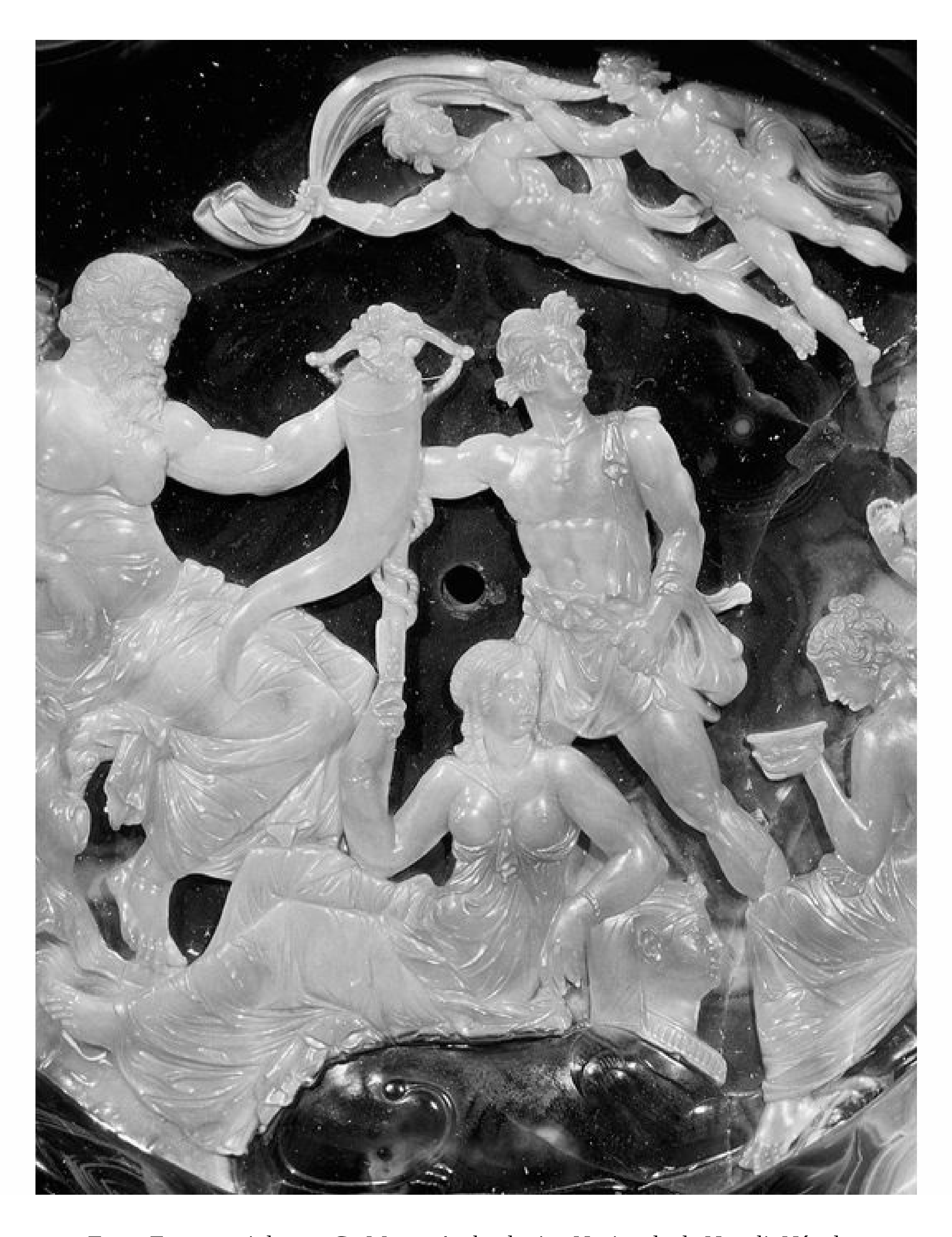
La Italia del siglo XV, no obstante, tenía una visión nueva del pasado, más clara y más centrada, de unos precursores nítidamente distintos y en algunos aspectos más perfectos que ellos mismos. En otras palabras, tenía una

especie de doble visión cultural: veía su propia época en comparación con otra, como un modelo al que aspirar.

Cuesta comprender la cultura del siglo XV y comienzos del XVI sin entender que se trató de una era que experimentó una emoción arqueológica continua. Detectives literarios como el florentino Poggio Bracciolini (1380-1459) sacaron a la luz manuscritos de autores clásicos olvidados y que llevaban muchísimo tiempo sin ser leídos, como el *De rerum natura* de Lucrecio[174], y los críticos humanistas leyeron los textos antiguos con mirada erudita, depurándolos de errores y embrollos causados por siglos de copia sucesiva. Hasta la escritura misma se volvió elegantemente clásica en lugar de gótica. Entretanto, las obras de artistas antiguos estaban emergiendo de la tierra, lo que creaba una sensación de revelación semejante a la de excavaciones posteriores realizadas en Egipto, Asiria, China, México y otras partes.

Al igual que Howard Carter al asomarse a la tumba de Tutankamón, los entendidos del siglo XV creían estar viendo maravillas ocultas durante milenios. Del mismo modo que la literatura antigua, el arte de las civilizaciones clásicas nunca había desaparecido del todo. Ciertas obras siempre han estado presentes y a la vista, como la estatua ecuestre del emperador Marco Aurelio, que estaba junto a la iglesia de San Juan de Letrán durante los siglos que siguieron a la caída del Imperio romano (sobre todo porque se creía que representaba a Constantino, que había convertido al Imperio al cristianismo). De vez en cuando, sin duda, se habían desenterrado por azar antiquísimos mármoles y bronces en el transcurso de labores agrícolas o de construcción. La diferencia era que ahora había clientes dispuestos a pagar por ellos, por lo que, a diferencia de lo que sucedía antaño, esos descubrimientos casuales no se fundían o se quemaban para fabricar cal. Ahora algunos eran estimados, expuestos y contemplados como modelos de lo que debería de ser el arte.

Mientras Miguel Ángel estuvo viviendo en el hogar de Lorenzo de Médici, tuvo acceso a una de las mejores colecciones de arte romano antiguo existentes en aquel entonces. Le dijo a Condivi que «varias veces cada día, [el Magnífico] lo mandaba llamar para mostrarle sus joyas, cornalinas, medallas y cosas semejantes de mucho valor, como a quien sabía reconocer por su ingenio y buen juicio»[175].



Tazza Farnese, siglo II a. C., Museo Archeologico Nazionale de Napoli, Nápoles.

La fuerza de la colección de Lorenzo residía en objetos pequeños y exquisitos como los camafeos y los relieves a escala reducida. Su miopía le habría permitido detenerse en los detalles y matices de aquellos objetos en

miniatura. Ante todo, valoraba las vasijas de piedra, «cosas raras y distinguidas», como escribió un coleccionista renacentista a otro[176], a lo que añadió que Lorenzo las «tenía en gran estima»(20). Es más, hizo grabar en muchas de ellas el monograma «LAV. R. MED»[177]. Ha habido numerosos intentos por explicar esa enigmática «R». Uno de los posibles significados (el más evidente, pero escandaloso en el contexto político florentino) es el de *rex* («rey»).

Lorenzo era dueño de algunas notables estatuas de mármol antiguo, pero las mejores se le escaparon, a él y a sus agentes, en parte porque la fuente principal de las mismas era Roma, que estaba más allá de su territorio, donde otros coleccionistas, como los grandes príncipes de la Iglesia, tenían derecho a la primera opción entre todo aquello que se descubriera. En febrero de 1489, Nofri Tornabuoni informó de un hallazgo muy emocionante[178]. Recientemente, las monjas del convento de San Lorenzo de Panisperna habían encontrado «una gran figura completa, que parece estar lanzando una flecha y que se considera un objeto excepcional». Sin embargo, añadió Tornabuoni en tono pesimista, era probable que se enterase de su existencia el cardenal Giuliano della Rovere, «que la querrá, y ahora nadie osaría privarle de ella y huir con ella, por respeto a su persona». Se trataba del *Apolo Belvedere*, la escultura clásica más grande descubierta en el siglo XV. Fue instalada en el jardín de las esculturas, al lado del palacio del cardenal, junto a la iglesia de Santi Apostoli.

La colección formaba parte de lo que el cuñado de Lorenzo, Bernardo Rucellai, llamaba su «esplendor real», pero eso no impidió que fuera una obsesión auténtica[179]. La intensidad del entusiasmo de Lorenzo quedó demostrada por la cantidad de tiempo y energía que él y sus empleados dedicaban a evaluar las compras potenciales y efectivas. Las piezas se exhibían orgullosamente ante los huéspedes especiales, como el duque de Milán o el gran estudioso humanista veneciano Ermolao Barbaro, aunque Piero de Médici dudaba que este último entendiera gran cosa acerca de las antigüedades que se le mostraron[180]. Aquella era una corte en la que incluso un forastero muy culto podía dar la impresión, comparado con el círculo de los íntimos, de ser un poco ignorante.

Aunque Miguel Ángel no dejó constancia alguna de lo que le dijo Lorenzo al extraer un artículo precioso tras otro de los gabinetes y baúles de su

estudio, podemos imaginar que lo escuchamos leyendo la correspondencia de este último. Por ejemplo, una joya tallada romana que representa a Faetón conduciendo el carro de Helios fue objeto de grandes alabanzas. Se trataba de una cornalina con relieve entallado (es decir, tallada en la superficie, al contrario que un camafeo) de manera que la imagen estuviera contenida dentro de la piedra translúcida, como el ámbar o la miel. La iluminación de tal objeto era importante, como sucede con cualquier escultura. Nofri Tornabuoni escribió: «A mí me parece que posee esta sutileza para que uno pueda disfrutar de ella tanto de noche como de día, porque resulta igualmente hermoso contemplarla a la luz de las velas que a la luz del sol»[181]. Se trata de un tema sobre el que Miguel Ángel volvería cuarenta años después, cuando hizo un dibujo de Faetón como regalo para Tomasso de Cavalieri en el momento culminante de su amor por él(21).

La segunda estatua superviviente de Miguel Ángel lleva como nombre *La batalla de los centauros*. Data de alrededor de 1491-1492, cuando tenía dieciséis años. Se trata de otra pieza de pequeñas dimensiones: un artículo de coleccionista tallado sobre una losa de mármol de menos de un metro de ancho pero llena de figuras combatientes y agonizantes. Algunas presentan los cuartos traseros de caballos y, examinados más de cerca, puede verse que se pretendía que algunos de ellos fueran yeguas. En lo fundamental, sin embargo, el relieve es una masa densamente entretejida de guerreros desnudos luchando hasta morir.

La primera mención escrita de esta pequeña obra se produjo tres décadas y media más tarde, en 1527, cuando Miguel Ángel se la enseñó al duque de Mantua (entonces desesperado por hacerse con alguna obra realizada por él)[182]. *La batalla de los centauros* fue descrita entonces como «algo muy hermoso», que contenía más de veinticinco cabezas y veinte cuerpos en actitudes diversas. Miguel Ángel la había empezado para un gran señor, pero nunca la había llegado a terminar. El gran señor, evidentemente, era Lorenzo de Médici.

A más de un observador este pequeño relieve se le ha antojado un resumen sucinto de todo lo que habría de crear Miguel Ángel en los setenta y pico años que le quedaban por delante. El crítico e historiador Kenneth Clark escribió que, al contemplarla, «parece que nos estemos asomando al caldero hirviente de su mente, e imaginamos poder hallar en él, formándose y luego

desvaneciéndose, los motivos principales de su obra posterior»[183]. Allí, en aquella pequeña losa de piedra, no resulta difícil distinguir embrionariamente la composición de *La batalla de Cascina* o de *El Juicio Final*.

Miguel Ángel parece haber pensado algo semejante, porque según Condivi, al volver a verla, lamentó no haber dedicado su vida entera a la escultura[184]. La escultura, pensaba él, era aquello para lo que había nacido. Eso demostraba, le dijo a Calcagni, «que la carga del arte es muy ligera para quien se enamora de él».

Para la mentalidad del siglo XXI el tema de hombres desnudos librando combates homicidas quizá parezca extraño, por no decir poco práctico, pero para un aspirante a escultor de finales del siglo XV estaba, como habría dicho Sigmund Freud, «sobredeterminado».

La combinación en esta extraña temática del homoerotismo y el antagonismo feroz parece reflejar algo profundo acerca de Florencia misma: una ciudad tristemente célebre por el pecado de sodomía y por sus feroces luchas de facciones. Alrededor de dos décadas antes, Antonio del Pollaiuolo había realizado un grabado grande y espléndido lleno de musculosos guerreros desnudos acometiéndose unos a otros con espadas, dagas, flechas y hachas. Ya existía otra obra precursora instalada en los aposentos privados de Lorenzo: un relieve de bronce de una batalla de la Antigüedad, obra de Bertoldo. Estaba colocada encima del hogar[185], en una pequeña habitación adjunta a la *sala grande:* en otras palabras, en un espacio recogido en el que podía ser examinada de cerca. El bronce de Bertoldo estaba inspirado de manera muy directa en una escena de batalla muy dañada de un sarcófago romano del Campo Santo de Pisa. Se trataba de un terreno apropiado para que el propio Miguel Ángel pudiera enfrentarse a artistas más veteranos.

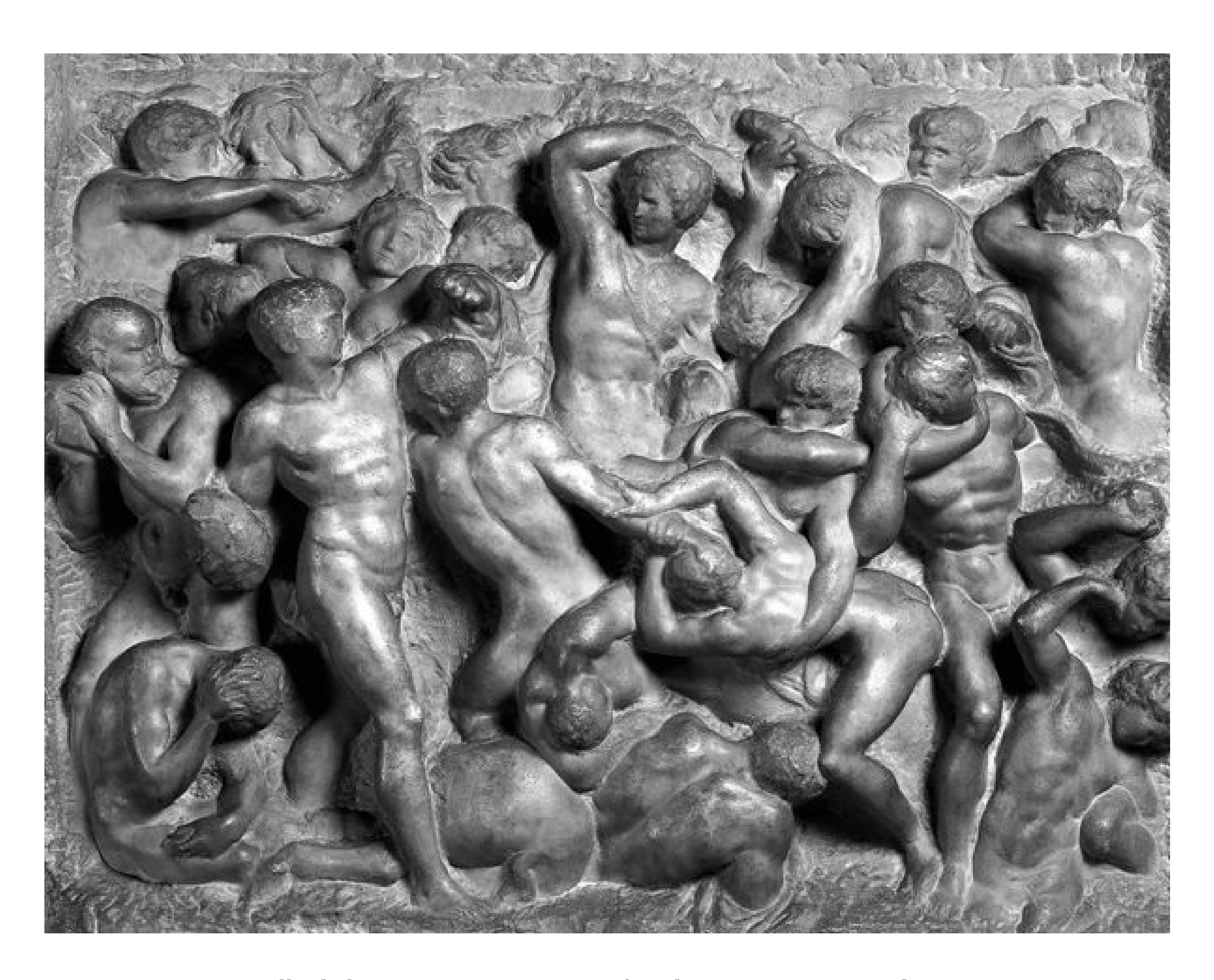
De acuerdo con Condivi, el tema de los centauros le fue sugerido originalmente a Miguel Ángel por el amigo íntimo de Lorenzo, el poeta y filósofo Poliziano: «Un día le planteó el rapto de Deyanira y la batalla de los Centauros, contándole con detenimiento toda la fábula»[186]. Esto parece muy probable, y el único problema es que no existe ningún texto clásico que describa tal acontecimiento.

Ahora bien, en el libro XII de las *Metamorfosis* de Ovidio figura una larga descripción de un sangriento conflicto en el que participaron centauros(22). Es probable que esta fuera la historia que Poliziano contó al joven artista,

pero Miguel Ángel no se ciñó muy estrictamente al poema, cosa bastante sensata por su parte, ya que sería imposible reproducir gran parte de los detalles de la narración de Ovidio en un medio como el mármol, que tiende a fracturarse si se le dan formas finas y delgadas. La mayor parte de los combates tuvieron lugar con espadas y arcos, por ejemplo, armas nada aptas para ser talladas en piedra, al igual que el arma del héroe, Teseo: «una vieja crátera»[187].

Miguel Ángel tenía una aversión muy temperamental a explicitar los caprichosos quién, dónde y qué de los temas que representaba. A lo largo de su carrera tendió a omitir accesorios tan prescindibles como los atributos de los santos (costumbre que ha provocado mucha confusión entre los estudiosos). En la medida de lo posible, le gustaba dejar sus figuras en tales, es decir, en cuerpos, rebosantes del significado que les proporcionasen el movimiento y la musculatura.

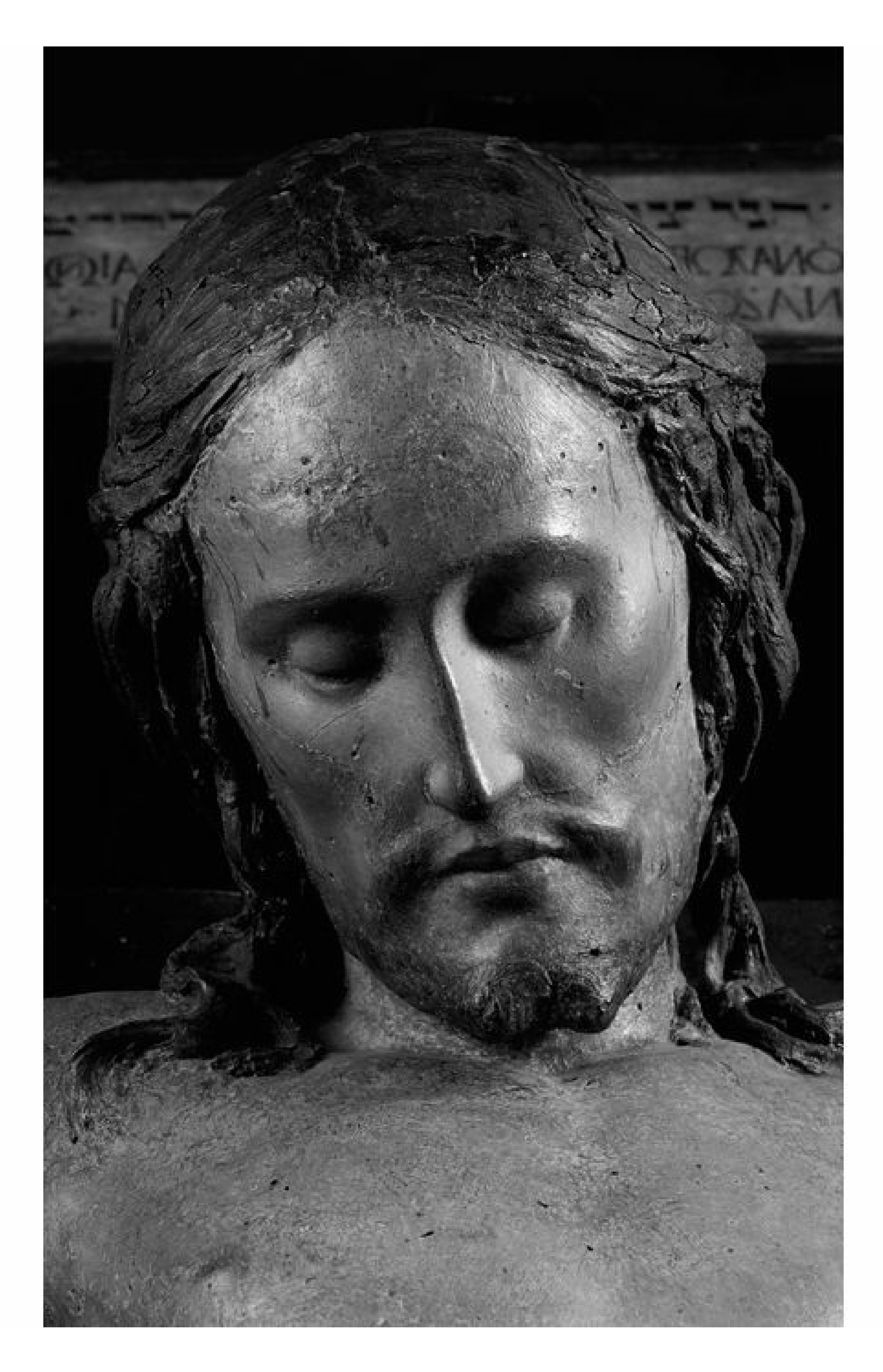
En esta pieza encontramos errores de principiante, como en todas las obras tempranas de Miguel Ángel. El escorzo del centauro arrodillado resulta muy extraño, por ejemplo, y deja a este con unos «minimuslos» residuales, pero *La batalla de los centauros* supuso un gigantesco paso adelante para Miguel Ángel en relación con la *Virgen de la escalera*, primer indicio indiscutible de su enorme talento. Ya había matado metafóricamente a uno de sus predecesores con aquella obra; en comparación, la *Batalla* de Bertoldo parece torpe y poquita cosa(23).



Batalla de los centauros, c. 1492, mármol, Casa Buonarroti, Florencia

Los guerreros de Miguel Ángel que aparecen en el relieve de la *Batalla* representan a la humanidad imaginada de nuevo y perfeccionada en su mente. Desprenden una naturalidad, una fluidez corporal y una amplitud muy diferente de la tensa brusquedad de los hombres de Pollaiuolo. Se trata de una humanidad derivada del núcleo del arte de las antiguas Grecia y Roma, pero equilibrada y vigorizada de una forma novedosa.

Esta fue una de las lecciones que Miguel Ángel aprendió en el hogar de Lorenzo de Médici. La segunda fue espiritual y filosófica. Condivi recuerda que cuando Miguel Ángel hablaba de amor, cosa frecuente, siempre seguía las ideas de Platón. Su mente, como su sentido del gusto, se formó en la corte de los Médici.



Crucifijo (detalle), c. 1492-1494, madera policromada, Santo Spirito, Florencia.

6. Piero de Médici y la huida a Bolonia

«Asimismo, Miguel Ángel ha leído con gran diligencia y atención las Sagradas Escrituras, tanto el Antiguo Testamento como el Nuevo, así como los escritos de quienes se afanaron en estudiarlas, como Savonarola, por el que siempre sintió un gran afecto, y el recuerdo de cuya voz en vida sigue llevando en su ánimo. También ha amado la belleza del cuerpo humano como alguien que lo conoce a fondo y bien»[188].

Ascanio Condivi, 1553

Dieciocho meses después de que Miguel Ángel comenzara a servir a los Médici, a finales de 1491, Bertoldo murió en la casa de campo de Poggio, en Caiano, en las afueras de Florencia. Una carta contemporánea señalaba que Lorenzo se sintió «muy afectado» por esta pérdida[189]. El día después de la muerte de Bertoldo, el 29 de diciembre, el propio Lorenzo padeció un ataque de su enfermedad crónica[190]. El 19 de enero se informó de que no se le había visto fuera del Palazzo Médici durante veintidós días. Durante la tercera semana de febrero, recobró algo de fuerzas y empezó a trabajar y a entretenerse, pero el 28 de febrero sufrió una recaída.

En consecuencia, Lorenzo no pudo participar en la celebración pública del mayor de todos sus éxitos: la consagración oficial de su hijo mediano, Giovanni, como cardenal. De todos los triunfos de Lorenzo, aquel era el que más repercusión habría de tener. A raíz de que Giovanni llegase a ser cardenal, y después papa, los Médici se convirtieron en una de las dinastías europeas reinantes.

En 1489 Lorenzo había persuadido al papa Inocencio VIII para nombrar cardenal diácono a Giovanni, que tenía a la sazón trece años, en no poca medida porque el Papa debía a la banca Médici una gran cantidad de dinero. Incluso de acuerdo con los criterios del siglo XV, se trató de un nombramiento escandaloso, y el Papa había accedido con la condición de que se mantuviera en secreto (trato que el exultante Lorenzo no tardaría en

romper). Ahora había llegado el momento de la consagración oficial de Giovanni. El joven, que contaba ahora dieciséis años, recibió el capelo el 10 de marzo. Al día siguiente oyó misa en el Duomo, y la Signoria le obsequió con «treinta cargamentos de regalos llevados por porteadores». Lorenzo logró hacer una aparición en un festín de celebración en el salón del Palazzo Médici, al que Giovanni había invitado a destacados ciudadanos florentinos y dignatarios extranjeros. Miguel Ángel debió de ser testigo de estos acontecimientos, que afectaron a su vida de manera tan profunda como al futuro de Florencia.

El 18 de marzo, Lorenzo acudió a su casa de campo en Careggi con Poliziano y otros miembros de su círculo íntimo, y durante algún tiempo parecía que había mejorado un poco. Le dijo a Poliziano que si no muriese, dedicaría su vida a la poesía y al estudio, a lo que el poeta le respondió que sus conciudadanos florentinos difícilmente lo permitirían. Sin embargo, Lorenzo murió la madrugada del 9 de abril, a la edad de cuarenta y tres años. Su cuerpo fue trasladado al convento de San Marco, y al día siguiente fue enterrado en San Lorenzo. Según Condivi, «Miguel Ángel regresó a la casa de su padre, y tanto dolor le produjo la muerte de Lorenzo que durante muchos días no pudo ocuparse de nada»[191].

Si bien estuvo ligado a los Médici durante gran parte del resto de su vida, a juzgar por lo que nos cuenta Condivi, Miguel Ángel no sintió por ningún otro miembro de la familia nada parecido al amor y la admiración que le había profesado a Lorenzo. Como hemos visto, no quiso que la posteridad supiera que había sido aprendiz de Ghirlandaio, pero sí quiso proclamar el hecho de que había aprendido de Lorenzo. Il Magnifico era una figura paterna más satisfactoria, en muchos sentidos, de lo que lo había sido su padre auténtico.

*

Una carta escrita el 7 de abril de 1492 (es decir, un día antes de la muerte de Lorenzo) por un hombre de veinticinco años llamado Niccolò di Braccio Guicciardini a su primo Piero Guicciardini (padre del historiador Francesco Guicciardini), ponía de manifiesto la existencia de cierto pánico en relación con las severas medidas adoptadas contra el vicio de la sodomía[192].

Niccolò describía cómo Savonarola y otros predicadores habían profetizado la destrucción apocalíptica de la ciudad si se permitía que

continuara practicándose la sodomía. También se había sentido perturbado por la caída de parte de la estructura del Duomo dos días antes, después de que fuera alcanzada por un rayo. Por lo visto, Lorenzo lo había interpretado como el anuncio de su propia muerte, y Niccolò como signo del inminente fuego del infierno. «Dios envió aquel azote para que nos arrepintiéramos de nuestros pecados, en especial del de sodomía, que quiere erradicar, y si entre este momento y agosto no nos corregimos, estas calles se inundarán de sangre […] de modo que todos estamos atemorizados, sobre todo yo. Que Dios nos asista».

Evidentemente, entre quienes llevaban las riendas del Estado había quien pensaba lo mismo. El 3 de abril veinte jóvenes habían sido detenidos por el Otto di Guardia, un magistrado de alto rango responsable del orden público, «todos ellos de buena familia», según Niccolò. Uno de ellos, un joven apodado Mancino, nombró, entre otros hombres que lo habían sodomizado, a un tal «Messer Agnolo da Montepulciano», es decir, a Poliziano. Lo siguiente fue una redada en las tabernas, a raíz de la cual se detuvo a todo aquel que se encontrara en compañía de un muchacho.

En Florencia, la sodomía era algo asombrosamente común. El historiador Michael Rocke, que ha investigado exhaustivamente la cuestión, determinó que «a finales del siglo XV, para cuando hubiesen cumplido los treinta años de edad, al menos uno de cada dos jóvenes de la ciudad de Florencia había sido implicado formalmente en la práctica de la sodomía solo ante este tribunal; a la edad de cuarenta, habían sido incriminados al menos dos de cada tres hombres»[193].

A los florentinos les inquietaba mucho aquella cuestión, como atestigua la carta de Niccolò Guicciardini. Los predicadores denunciaban regularmente la sodomía, y se creía que podía provocar la ira de Dios contra la ciudad. La ansiedad cívica al respecto culminó en la fundación, en 1432, de una singular institución: el Oficio de la Noche, un equipo de magistrados dedicados a extirpar la sodomía[194]. Los sodomitas florentinos del siglo XV eran denunciados a los Oficiales de la Noche, o se denunciaban ellos mismos ante ellos para evitar penas severas.

Como la mayor pare de los seres humanos de todas las épocas, a los florentinos les costaba poco convivir con discrepancias drásticas entre sus creencias y su conducta. La sodomía era aborrecible, pero al mismo tiempo

era algo muy difundido en la vida cotidiana. Los florentinos medievales y renacentistas parecen haber obedecido de manera simultánea a dos códigos. Por una parte, eran cristianos devotos que creían que las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo eran pecaminosas. Por otra, durante la mayor parte del tiempo se adherían a algo mucho más parecido al código moral de la antigua Roma, de acuerdo con el cual tales actividades no conllevaban estigma alguno, o lo que más bien era vergonzoso era ser la parte pasiva en toda actividad sexual, con independencia del género de los participantes. La consecuencia fue una actitud equívoca al respecto. Oficialmente, la sodomía era denunciada y estaba sujeta a penas draconianas. En la práctica, salvo en épocas de especial tensión (como la que siguió inmediatamente a la muerte de Lorenzo), se castigaba de forma leve o no se castigaba en absoluto.

No existe información fidedigna acerca de la vida sexual de Miguel Ángel en esta o ninguna otra época, pero está claro que estuvo continuamente rodeado de actividades sexuales entre personas del mismo sexo. En 1492, 1494 y 1496, un joven llamado Andrea, que trabajaba en la *bottega* de Ghirlandaio, fue denunciado a los Oficiales de la Noche[195]. Se decía que había sido sodomizado reiteradamente por un pintor llamado Giglio, con la connivencia de su madre y de su padre, un tejedor llamado Fioravante. En 1502, el pintor Botticelli, un colega de mayor edad y conocido de Miguel Ángel, también fue denunciado a los Oficiales de la Noche por tener un joven amante varón[196]. Hasta había rumores en torno a Lorenzo, si bien este había sido célebre por sus aventuras heterosexuales.

*

Si Miguel Ángel lloró sinceramente la muerte de Lorenzo, sus sentimientos acerca del resto de la familia Médici eran más ambiguos, sobre todo en el caso del hijo y heredero de Lorenzo, Piero (1472-1503). La evaluación que Condivi hace de Piero es dura[197]. «Había ocupado el lugar del padre, pero no con la misma fortuna»; era «insolente y autoritario», y sus vicios desembocaron en su expulsión de Florencia al cabo de solo dos años y medio de gobierno.

Este es uno de los momentos en los que Tiberio Calcagni señala un comentario en los márgenes: «Me dijo que nunca dijo tal cosa»[198]. No obstante, esa opinión acerca de Piero era poco más o menos que una creencia

popular en Florencia. Que Miguel Ángel lo negase era un signo de la ansiedad que todavía le causaba su relación con los Médici setenta años más tarde.

Otros indicios apuntan a que, al principio, Miguel Ángel fue un miembro destacado del entorno del joven Piero de Médici. Vasari afirma que Piero trataba a Miguel Ángel «de forma muy afectuosa»[199]: da la impresión de que se le valorase por su conocimiento de la escultura clásica (habría sido un sustituto apropiado para Bertoldo como asesor de la colección de los Médici), y por sus evidentes y asombrosas dotes. Piero acostumbraba a decir que tenía a su servicio a dos hombres extraordinarios: Miguel Ángel y un espadachín español.

Diríase, a partir de lo que Miguel Ángel le contó a Condivi, que Piero no era el único que estaba impresionado con el espadachín, la belleza de cuyo cuerpo era «maravillosa», y a la que «unía tenacidad, destreza y gallardía en tal grado que, cabalgando Piero al galope, no consiguió aventajarlo ni una sola vez». Tales criados, de los que se esperaba que corriesen junto a sus señores durante viajes largos, habrían estado entre los escasos individuos dotados del extraordinario desarrollo muscular que exhiben las esculturas y pinturas de hombres desnudos realizadas por Miguel Ángel. Habría sido un David o un Adán viviente. Su cuerpo seguía presente en el ánimo de Miguel Ángel medio siglo después de haberlo visto.

Con casi toda certeza hubo una relación mucho más prolongada entre Miguel Ángel y Piero que los «varios meses» que menciona Condivi. En realidad, lo más probable es que Miguel Ángel regresara a la corte de los Médici poco después de que se hubiera llevado a cabo el traspaso de poder. Y está claro que su posición mejoró bajo el nuevo régimen. Por primera vez, Lodovico Buonarroti tomó nota plenamente de la relevancia de su hijo en la corte, y llegó al extremo de gastar dinero para asegurarse de que estuviera bien presentable.

Tras haberse recuperado de su pesar por la muerte de Lorenzo, escribió Condivi, Miguel Ángel compró «un gran trozo de mármol, que durante muchos años había estado expuesto al viento y a la lluvia, y a partir de él esculpió un Hércules»[200]. Esto implica claramente que realizó la escultura por propia voluntad, pese a que la idea de Miguel Ángel realizando una escultura monumental como aquella con unas especificaciones de cuatro

braccia de alto (7,31 metros) es improbable. Ahora bien, como declaración pública por parte de un nuevo gobernante de Florencia tendría sentido. Hércules simbolizaba la valentía y la fortaleza cívicas, y habría sido un sucesor apropiado para encargos previos de los Médici hechos a Donatello para las esculturas del *David* y de *Judith*, cuyo significado era similar. Estas se encontraban en el patio del Palazzo Médici, y es probable que el destino previsto para el *Hércules* de Miguel Ángel fuera el mismo.

Con esto en mente, las palabras escogidas por Condivi son reveladoras. Explican de dónde procedía el mármol —un fragmento tan grande sería difícil de encontrar y consumiría mucho tiempo hacerlo extraer especialmente, así que es probable que saliera de algún lugar que almacenara materiales, como el patio de la Ópera del Duomo (donde ya se encontraba el bloque que acabó convirtiéndose en el *David*). El encargo, en otras palabras, debió proceder de alguien rico y poderoso, como el nuevo gobernante de Florencia, Piero de Médici, pero Miguel Ángel no quería decir tal cosa, quizá porque tras la huida de Piero dispuso de manera un tanto desleal que su tío recuperase la estatua y nunca se la restituyó a la familia Médici(24)[201].

Mientras Miguel Ángel estaba esculpiendo el *Hércules* de mármol, «en Florencia nevaba con fuerza y Piero de Médici […] que, obedeciendo a su impulso juvenil, quería disponer de una estatua hecha de nieve en medio de su patio, se acordó y mandó traer a Miguel Ángel para que se la hiciera»[202]. Esto parece demostrar de forma concluyente lo tonto que era Piero de Médici: pedirle a un gran artista que le hiciera un muñeco de nieve(25)[203].

Ahora bien, quizá no se tratara de una utilización tan frívola del talento de Miguel Ángel como podría parecer. Estas esculturas de nieve eran una institución florentina, al menos cuando nevaba lo suficiente. Landucci, el boticario florentino que llevaba un diario, informa de que después de otra tormenta excepcional en enero de 1511, la ciudad estuvo colonizada por una exposición al aire libre de esculturas congeladas, entre ellas «muchos leones de nieve» y «muchos desnudos» realizados por «buenos maestros»[204].

Por desgracia, el *Hércules* de mármol de Miguel Ángel también parece haberse derretido, erosionado por la lluvia en el jardín de Fontainebleau[205]. En consecuencia, nos hemos quedado irremediablemente sin una pieza decisiva de su evolución como artista, su

primera figura de tamaño natural esculpida en piedra. Es imposible conjeturar siquiera con cierto margen de certeza qué aspecto tenía, pero no cabe duda de que fuera grandioso y clásico.

En la corte, según Vasari, Miguel Ángel ocupó el lugar de su maestro fallecido, Bertoldo, como asesor en materia de antigüedades y su adquisición: «Se dice que Piero de Médici, que era el heredero de su padre, Lorenzo, solía enviar a buscar a Miguel Ángel, del que había sido íntimo durante muchos años, cuando quería comprar antigüedades tales como camafeos y otras piedras esculpidas».

A uno le da la impresión de que Miguel Ángel había pasado de ser un protegido a la posición de cortesano-compañero. Esto encaja con lo que se sabe del comportamiento de Piero en aquel entonces. Los magnates mercantiles de Florencia estaban descontentos con la tendencia de Piero a apoyarse en sus servidores y familiares. Dotado de talento, joven y pobre, Miguel Ángel se encontraba en la corte de Piero, pero hay motivos para creer que estaba oyendo cuchicheos disidentes contra este nuevo «jefe de taller» Médici.

*

Hércules era un tipo posible de desnudo masculino: heroico y musculoso. La siguiente escultura de Miguel Ángel pertenecía a una clase de cuerpo desnudo muy distinta: Jesucristo en la cruz. Condivi dio a entender que esta obra fue emprendida casi como un favor: «Una crucifixión hecha para satisfacer los deseos del prior de Santo Spirito en Florencia»[206]. De hecho, es probable que fuese una consecuencia más de la posición de Miguel Ángel en la corte de los Médici.

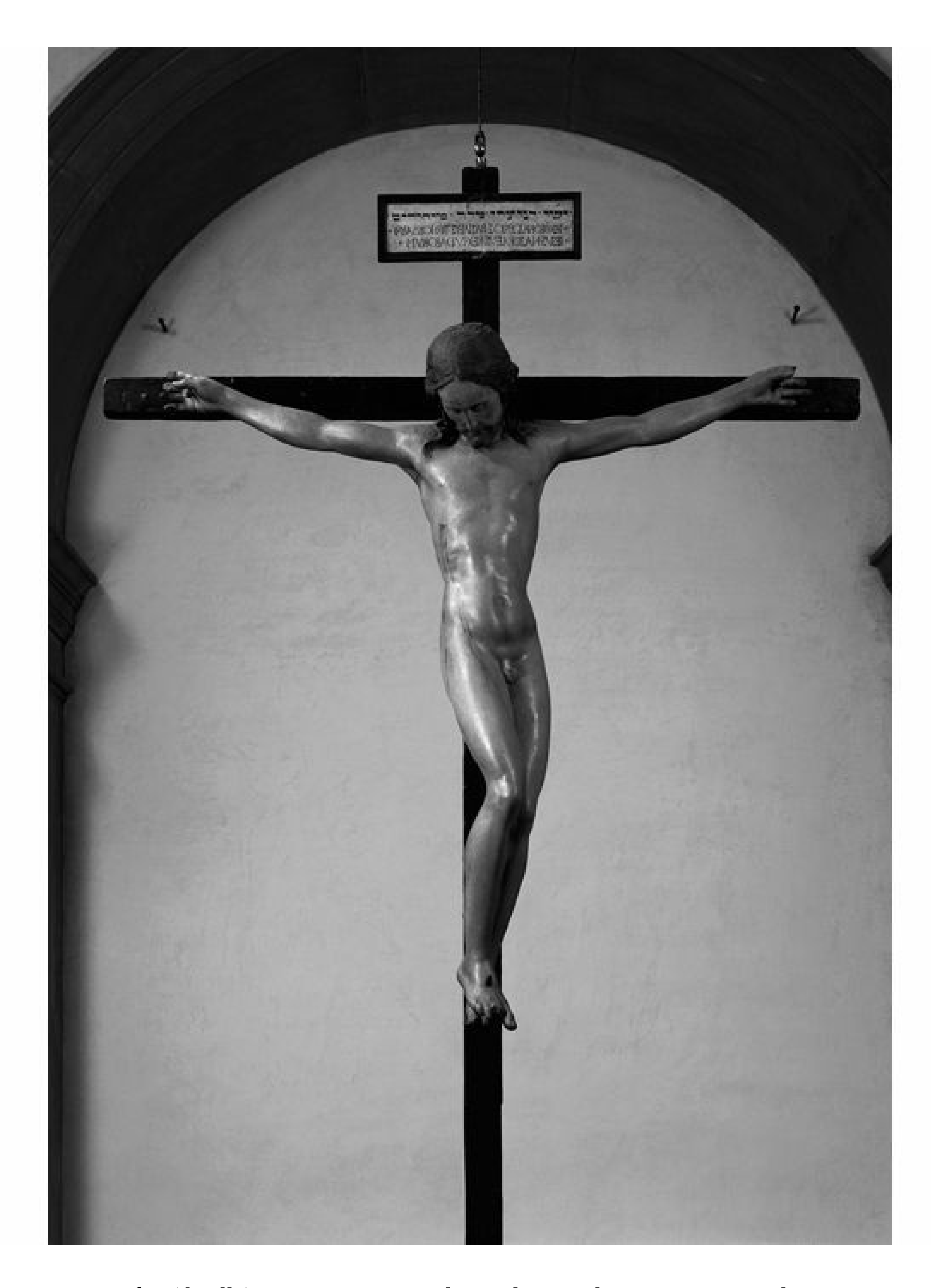
Lorenzo había supervisado la construcción de una sacristía para la iglesia de Santo Spirito, al sur del Arno[207]. Lo cierto es que se trata del edificio superviviente que mejor idea da del serio clasicismo que caracterizaba el gusto arquitectónico de Lorenzo. La sacristía formaba parte de un proyecto para rehacer Florencia (poco a poco y, principalmente, mediante los resortes ocultos del poder) al estilo Médici.

Piero de Médici siguió los pasos de su padre, y en marzo de 1493 se convirtió en miembro del comité que supervisaba las obras de construcción en Santo Spirito[208]. Es probable que el encargo del crucifijo llegara

después, y que fuera sugerencia de Piero que lo tallara Miguel Ángel.

Estos crucifijos de tamaño natural eran una tradición florentina. Tanto Brunelleschi como Donatello los habían tallado compitiendo entre ellos, y en fecha más reciente Giuliano da Sangallo (arquitecto de la sacristía de Santo Spirito) y su hermano Antonio habían tallado varios para diversas iglesias. Miguel Ángel volvía a competir así con sus mayores, y esta vez no está claro que fuera quien salió mejor parado.

El *Crucifijo* de Miguel Ángel para la iglesia de Santo Spirito es una obra deslucida y no del todo lograda. No cabe duda de que ese es el motivo por el que fue pasada por alto como obra de Miguel Ángel durante siglos, y solo volvió a ser identificada como tal durante la década de 1960(26)[209].



Crucifijo (detalle), c. 1492-1494, madera policromada, Santo Spirito, Florencia.

La primera impresión es que hay algo perturbador y que no encaja del todo en las proporciones: el área de la cintura resulta extrañamente alargada y la cabeza demasiado grande. Quizá estas distorsiones fueran un intento de

adaptarse al hecho de que la escultura iba a ser contemplada desde abajo. Vasari[210], que lo habría sabido a la perfección, describió el *Crucifijo* como «colocado encima de la luneta del altar mayor»(27). No obstante, el *Crucifijo* mejora a medida que se lo inspecciona más de cerca. Las cualidades que lo hacen digno de Miguel Ángel son el tallado de la caja torácica y la sutileza de la musculatura del abdomen y de las piernas. Quizá el joven artista hubiera calculado mal el efecto de su talla: en lugar de una escultura que impresiona a distancia, creó algo que requería ser apreciado de cerca.

La figura de madera de Miguel Ángel se ajusta muy bien a la descripción de Girolamo Savonarola en una obra escrita un año o dos antes de que el *Crucifijo* fuera tallado[211]. El tratado del monje dominico *Dell' amore di Gesu Christo* (1492) efectuaba un retrato en palabras del «noble y delicado sentido del tacto» de Jesucristo y de su sensibilidad al dolor —compartida por Savonarola— tal que «le dolía hasta el menor pinchazo». Savonarola abogó por la quema de vanidades como los cuadros y las esculturas que representaban desnudos; sin embargo, parece haber sido un observador del arte religioso sensible y lleno de admiración.

Tan detallada visualización de los cuerpos sagrados y de las escenas sacras formaba parte de la devoción de finales de la Edad Media[212]. A la mística inglesa Margery Kempe (c. 1373-post 1438) se le apareció una «muestra» del sufrimiento de Cristo en el transcurso de una peregrinación; por lo visto tuvo una visión de «su precioso cuerpo desgarrado y azotado, más lleno de heridas que jamás lo estuviera un palomar de agujeros […] sus hermosas manos, sus tiernos pies clavados al duro árbol»[213]. De una manera más clásica, con menos énfasis en la sangre y más en la realidad de la anatomía, el *Crucifijo* de Santo Spirito representa un intento comparable de imaginar cómo habría sido presenciar la crucifixión de Jesús en el Calvario. Era un método de centrar de manera dramática la atención y las cavilaciones del espectador.

Los sermones de Savonarola echaban mano de recursos similares, y algunos de ellos, medio milenio más tarde, se nos antojan manifiestamente sobreactuados. El resumen de sus notas para los sermones de Cuaresma de 1491, pronunciados en el Duomo ante inmensas congregaciones, nos permiten hacernos una idea de tales recursos oratorios: «Tomad el crucifijo [en este momento] y levantándolo bien alto, gritad "¡Misericordia!"; sacad un clavo del crucifijo y dejad que la mano derecha [de Cristo] caiga mientras

gritáis “¡Oh, Señor!”»[214].

Muchos predicadores estrella de la Italia del siglo XV acudían a recursos dramáticos como estos, pero lo extraordinario de Savonarola era la intimidad de la relación que decía tener con Jesús. En su sermón del domingo 20 de marzo de 1491, pronunciado en el Duomo ante una enorme congregación, declaró: «Creo que Jesucristo habla por mi boca»[215]. Tres años y medio más tarde, tras la huida de Piero de Médici y el establecimiento de una Constitución más rigurosamente republicana, Savonarola llevó a cabo un diálogo público con Cristo durante su sermón del 21 de diciembre de 1494[216]. Savonarola le preguntó al Señor por qué él, un monje nacido en Ferrara, había llegado a ejercer una influencia tan extraordinaria sobre los florentinos: «¿Qué hago yo predicando acerca del Gobierno de Florencia?». Jesús respondió que Savonarola había sido elegido como humilde instrumento a través del cual Florencia debía de convertirse en una ciudad espiritual, y recordó al fraile su propia crucifixión: «Así sucederá contigo, y no de otra manera». Y, en efecto, cuatro años más tarde, Savonarola no fue crucificado, pero sí detenido, torturado y ahorcado antes de que su cuerpo fuera quemado a las puertas del Palazzo della Signoria.

Antes de eso, no obstante, Miguel Ángel tenía todos los motivos del mundo para prestar atención a lo que decía Savonarola. Condivi relata que Miguel Ángel «siempre sintió gran afecto» por los escritos de Savonarola y que, más de medio siglo después, el artista seguía oyendo la «voz viva» del fraile reverberar en su recuerdo[217]. Savonarola representaba una cristiandad intensa y reformada, centrada en una relación personal con Cristo. Dejando al margen la cuestión de si llegó a ser alguna vez o no uno de los *piagnoni* —los plañideros, como se denominaba a los devotos seguidores del fraile—, este era el estilo de fe de Miguel Ángel, y quizá lo fuera de manera más intensa a medida que fue envejeciendo.

*

A comienzos de la década de 1490, tanto el brillante y joven escultor como el erudito y carismático predicador dominico eran (por extraño que pueda parecer) miembros del círculo íntimo de los Médici, y los dos habían sido reclutados debido a su extraordinario talento. Savonarola había empezado a predicar en el convento de San Marco a partir del verano de 1490[218],

seguramente poco después de la llegada de Miguel Ángel a Florencia.

Los principales intelectuales de la corte de los Médici se convirtieron en fervorosos admiradores del predicador, entre ellos el mentor literario de Miguel Ángel, Poliziano, y también Pico della Mirandola, que había incitado a Lorenzo a pedirles a los superiores de Savonarola que trasladasen a este a Florencia. Cada vez que escuchaba una de las apocalípticas profecías del Juicio Final de Savonarola, a Pico se le ponían los pelos de punta[219].

Considerada retrospectivamente, la cercanía de los Médici a Savonarola resulta irónica, ya que Lorenzo no tardó en convertirse en blanco personal de las diatribas del fraile. Al denunciar a los tiranos en general, Savonarola parecía desatar de manera especial su furia contra esas cualidades de versatilidad y capacidad de adaptación polifacética que tanto impresionaron a la posteridad. Colocó en su punto de mira el ansia de Lorenzo por sobresalir: en todo aquello que emprendiera —poesía, torneos, filosofía y carreras ecuestres— tenía que ser el mejor.



Fray Bartolomeo, *Retrato de Savonarola*, posterior a 1498, Museo di San Marco dell’ Angelo, Florencia.

Al principio, sin embargo, Savonarola fue simplemente un predicador inspirado que adornaba la vida florentina. Al parecer, guardaba las distancias

con la casa de los Médici (por lo visto, Lorenzo se quejó de que «ha venido a vivir en mis dominios un monje extranjero que ni siquiera ha venido a visitarme»)[220] pero asistió a Lorenzo en su lecho de muerte y mantuvo buenas relaciones con su hijo Piero.

Tampoco resulta tan extraño o sorprendente como en un principio pueda parecer que al principio Savonarola fuera un protegido de los Médici: al fin y al cabo, Lorenzo y sus filósofos cortesanos eran cristianos, como todo el mundo en la Florencia del siglo XV (salvo la pequeña población judía, que era tolerada por los Médici pero que era objeto de reprobación por parte de los cristianos más devotos). La prédica era a la vez una forma de entretenimiento (los sermones de Savonarola podían durar dos o tres horas) y una experiencia fascinante. La filosofía y la teología eran temas candentes, ya que trataban sobre lo que más importaba: la naturaleza de la vida humana y la relación del hombre con Dios.

A individuos como Pico della Mirandola y Ficino les interesaban las corrientes esotéricas de la filosofía antigua, como el neoplatonismo (en parte porque parecía una forma de reconciliar la filosofía clásica con el cristianismo). Por la misma razón (porque estaban emocionados por las ideas) eran susceptibles al drama intelectual representado por el misticismo milenarista de Savonarola. Sin embargo, lo que tenían de moderno no era tanto lo que pensaban como el hecho de ser conscientes de la existencia de una gama de posibilidades: un mercado de las ideas.

El 23 de junio de 1489, el día anterior a las celebraciones de la festividad de san Juan Bautista, en el Duomo florentino se celebró un debate[221]. Los principales adversarios fueron un dominico y un franciscano, ambos estrellas intelectuales de sus respectivas órdenes. La cuestión en disputa era el pecado o, dicho de forma más exacta, ¿quién cargaba con la responsabilidad de su existencia? ¿Era Adán, que había pecado al desobedecer a Dios en el jardín del Edén? ¿O era este, que, al fin y al cabo, era omnipotente y había creado el mundo y todo lo que contenía, incluido el pecado?

El debate cautivó tanto a Lorenzo que lo hizo reestrenar en el Palazzo Médici una semana más tarde, el 30 de junio. Asistieron dos pensadores académicos más, así como los intelectuales de la casa de los Médici: Poliziano, Ficino y Pico. En lo fundamental, se trató de una mesa redonda en la que estaban representados todos los matices de la opinión teológica y

filosófica.

Acechando tras el debate celebrado en el palacio de Lorenzo estaba una cuestión que acabaría por provocar las divisiones más hondas de aquella época. Estaba en juego la clase de ser que era el hombre: una criatura caída que dependía de la gracia de Dios para poder albergar alguna esperanza de salvación o, como argumentaba Pico, un ser hecho a imagen y semejanza de Dios, perfectible y capaz de elevarse hasta el cielo mediante su propio esfuerzo por ser virtuoso. Aquellas cuestiones eran de primordial importancia para Miguel Ángel y sus coetáneos, y fundamentales para un artista que fabricaba imágenes tanto del hombre como de Dios.

*

En última instancia, el poder de los Médici se apoyaba no tanto en el consenso del pueblo en general como en los dirigentes de los poderosos clanes florentinos, los oligarcas entre los cuales habían sido aceptados como líderes. Desde muy pronto, muchos de estos hombres albergaron dudas sobre Piero de Médici[222]. Algunos lo apoyaron, mientras que otros se sintieron tentados de tomar partido por los varones de más edad, más experimentados, de la rama menor de la familia Médici: Lorenzo y Giovanni di Pierfrancesco de Médici, descendientes del hermano menor de Cosme de Médici, Lorenzo, tío abuelo de el Magnífico.

Algunos años después encontramos a Miguel Ángel inmerso en una estrecha relación empresarial y de mecenazgo con Lorenzo di Pierfrancesco. Es probable, por tanto, que ya lo frecuentara en 1493 y 1494. Cualquier confianza que tuviera en el régimen se esfumó una vez que, dos años después de llegar al poder, el joven y arrogante Piero se enfrentó a la peor crisis política que había conocido Italia en un siglo.

En 1494, el frágil equilibrio de la política italiana quedó fatal y permanentemente alterado, con el resultado de que generaciones posteriores volverían la vista atrás hacia la era de Lorenzo el Magnífico como una era dorada de paz. En realidad, no había sido nada semejante: tal y como se vivió en su momento, fue una época de complots, tensiones y amenazas de guerra. El arte de sobrevivir, hábilmente ejercido por Lorenzo, consistía en manipular el equilibrio entre las cinco principales potencias italianas: Nápoles, Milán, el papado, Venecia y Florencia.

Tras la muerte de Lorenzo, los grandes Estados europeos (sobre todo Francia y España), que habían estado convulsionados por guerras intestinas y divisiones internas, comenzaron a consolidar sus procesos de centralización del poder. Al mismo tiempo, los cambios tecnológicos habían transformado la naturaleza de la guerra: la pólvora y, por consiguiente, la artillería, se habían convertido en armas decisivas.

El detonante del cataclismo fue la decisión del joven monarca francés, Carlos VIII (1470-1498), de hacer efectiva una vieja reivindicación al trono de Nápoles[223]. Había sido alentado, de forma temeraria, por políticos italianos, entre ellos el papa Inocencio VIII y Ludovico Sforza, duque de Milán, que esperaban que una invasión francesa les proporcionara una ventaja a corto plazo sobre sus enemigos.

Carlos VIII era bajito, feo, no demasiado inteligente y solo dos años mayor que Piero. El llamamiento a combatir en Italia era una oportunidad para adquirir gloria y experimentar emociones fuertes. El 2 de septiembre de 1494 atravesó los Alpes con un ejército de veinticinco mil hombres[224] (inmenso para lo que eran las pautas habituales en la Italia de aquel entonces) que incluía mercenarios suizos, y provisto de una alarmante innovación: los cañones. El 9 de septiembre había llegado a la ciudad de Asti, al norte de Génova.

Ese mismo día, la pequeña ciudad de Rapallo, situada más al sur, en la costa ligur, fue arrancada de manos de una guarnición napolitana por las tropas de avanzada francesas bajo el mando del duque de Orleans, que llevaba en Italia desde el mes de julio[225]. Dos días más tarde, la noticia de esta derrota llegó a Florencia. Landucci señaló lúgubremente en su diario: «Huyeron hacia las montañas y murieron todos o fueron hechos prisioneros; la flota del rey de Nápoles fue desarmada y destruida». Rapallo fue saqueada por los mercenarios suizos.

Es dudoso que un brillante estratega político como Lorenzo hubiera podido hacer frente a semejante seísmo. Su inexperto hijo Piero reaccionó de la peor manera posible. Animado por el clan romano de los Orsini, al que pertenecían tanto su esposa como su madre, formó una alianza con Nápoles y se aferró a ella a despecho de todas las advertencias, de modo que se vio frente al ejército más formidable que jamás se hubiera visto en Italia.

Los franceses continuaron avanzando rumbo al sur, hacia Florencia, y

antes de que llegaran Miguel Ángel decidió marcharse (no está del todo claro cuándo). Le contó a Condivi una extraña historia acerca de cómo acabó huyendo. Tenía que ver con un virtuoso tañedor de lira, gran favorito de Lorenzo y de su hijo, al que llama Cardiere[226] (que en realidad era una italianización del apellido en cuestión; se trataba de Johannes Cordier, uno de los muchos compositores e intérpretes flamencos cuyos talentos eran muy apreciados en Italia).

El tal Cardiere había tenido una pesadilla en la que el fantasma de Lorenzo de Médici se le aparecía, prácticamente desnudo bajo una capa negra, y le ordenaba que le dijera a Piero «que en breve sería expulsado de su hogar y que nunca podría regresar a él». El tañedor de lira le confió aquello a Miguel Ángel, que lo exhortó a hacer lo que le había dicho el Lorenzo fantasmal, pero Cardiere estaba demasiado asustado. Miguel Ángel se encontró con Cardiere una mañana algún tiempo después en el patio del Palazzo Médici. El músico estaba manifiestamente trastornado. Lorenzo había vuelto a aparecérsele durante la noche y lo había abofeteado por no haber cumplido sus órdenes. Esta vez Miguel Ángel lo persuadió para que hiciera lo que quería el fantasma. Cardiere se marchó rumbo a la casa de campo de los Médici de las afueras, en Careggi, donde se encontraba la corte. Por el camino se encontró con Piero y su séquito cabalgando en dirección contraria y les contó su visión, pero no hicieron más que burlarse de él.

Piero llamó a sus palafreneros y «les incitó a seguir mofándose de Cardiere». Entonces «su tesorero, que luego se convertiría en el cardenal Bibbiena», le dijo a Cardiere: «Estás loco. ¿A quién crees que Lorenzo quiere más, a su hijo o a ti?». Dos días más tarde, temiendo que la advertencia del fantasma de Lorenzo se hiciera realidad, Miguel Ángel huyó de la ciudad con dos acompañantes.

Algunos elementos de esta historia son plausibles. La frívola huida ante la realidad por parte de Piero de Médici y su séquito se reflejó en una serie de cartas escritas precisamente por el hombre que menciona Miguel Ángel, Bernardo Dovizi (1470-1520), el futuro cardenal Bibbiena[227]. Estos informes jocosos y chismosos fueron redactados por el bando de los aliados de Florencia, el ejército papal-napolitano, entre el 2 de septiembre y el 25 de octubre de 1494. Indican que Piero y sus asesores se negaban a reconocer la gravedad de la crisis a la que se enfrentaban. Las cartas también ayudan a

fechar la huida de Miguel Ángel.

Si el detalle acerca de la presencia de Dovizi y su participación en las burlas es correcto (y habría sido una extraña equivocación, ya que Miguel Ángel conoció a aquel hombre durante décadas), entonces eso quiere decir que el incidente ocurrió antes de que Dovizi saliera de Florencia a comienzos de septiembre (puesto que el artista ya había desaparecido cuando volvió). Por lo tanto, antes que esperar a que los franceses se aproximaran a la ciudad, Miguel Ángel se retiró a tiempo. Es posible que, después de haber visto a Piero de Médici de cerca durante años, no tuviera la menor confianza en su capacidad política. No sería esta la última vez que Miguel Ángel previera un desastre inminente y se marchara precipitadamente. También tenía tendencia a acabar regresando.

En el ejemplar del libro de Condivi de Tiberio Calcagni hay una anotación posterior a la historia de Cardiere y su sueño: «Me dijo que había tenido otros indicios que confirmaban el sueño. Así previendo la huida de los Médici por las palabras de varios ciudadanos, se marchó»[228]. La forma de expresión resulta confusa; lo más seguro es que el significado sea que Miguel Ángel confirmó el relato del sueño, pero añadió que mucha gente con la que habló había pronosticado la caída de los Médici, y que ese era el motivo real de su huida.

Esto también parece convincente. Miguel Ángel no abandonó su puesto en la corte, sus ingresos y su ciudad meramente a cuenta del sueño de un músico flamenco. Florencia bullía de pronósticos siniestros. No era precisa la intervención sobrenatural para constatar que las perspectivas eran aterradoras. Había grandes posibilidades de que la ciudad, una de las más ricas de Europa, fuera salvajemente saqueada (como había sucedido en Rapallo) por un ejército compuesto por unos hiperbóreos a los que los italianos del siglo XV consideraban bárbaros.

A mediados de octubre a más tardar, Miguel Ángel había desaparecido. El 14 de octubre un escultor florentino llamado Adriano, que se había mudado a Nápoles, recibió una carta de su hermano, Amedeo, desde Florencia[229]. Amedeo le informó de que Miguel Ángel había abandonado su puesto en el jardín de las esculturas y se había marchado a Venecia sin previo aviso, y añadió que Piero de Médici se había tomado muy mal aquella deserción.

Al mes siguiente el régimen de Piero de Médici cayó. Un pésimo cálculo

en las negociaciones con Carlos VIII le hizo entregar a este fortalezas y baluartes estratégicos de la ciudad, lo que enfureció tanto a los florentinos que el 8 de noviembre Piero tuvo que huir de Florencia, pasando por delante del jardín de San Marco y saliendo por la Puerta de San Gallo. En adelante, al igual que su padre, tendría un apodo: a Lorenzo la historia lo recordaría como el Magnífico; a Piero lo recordó como *Il Fatuo* («El Infortunado»).

*

Miguel Ángel huyó a Venecia con sus dos compañeros[230]. Sin embargo, solo permanecieron allí unos días, porque empezó a escasear el dinero: los gastos corrían de cuenta de Miguel Ángel, lo que indica que a los diecinueve años ya era un miembro consolidado de la élite, un señor en ciernes. Decidió regresar a Florencia, pero no llegó más allá de Bolonia, donde intervino el azar.

Desde el punto de vista de los florentinos de la época, Bolonia formaba parte, al igual que Venecia, de un país extranjero: estaba al otro lado de los Apeninos, sus habitantes hablaban un idioma un tanto distinto y tenían su propia historia, comida y formas de gobierno. El rasgo más sobresaliente de Bolonia era que era sede de una gran universidad, la más antigua de Europa (en la que, como Miguel Ángel habría reparado con interés, las disecciones médicas se habían llevado a cabo en público durante siglos). En sentido estricto formaba parta del área de Italia gobernada por el papa (los Estados pontificios), pero en la práctica, la ciudad y su territorio habían sido gobernados por la familia Bentivoglio durante la mayor parte del siglo. En aquel entonces, Bolonia imponía una especie de arcaico sistema de visado. Cuando un extranjero llegaba por primera vez a la ciudad, tenía que presentarse ante el Ufficio delle Bullete para obtener un sello de cera roja que tenía que llevar en el dedo corazón[231]. Miguel Ángel y sus acompañantes no lo habían hecho, y cuando los descubrieron fueron conducidos ante el Ufficio, que estaba en los aledaños de la Piazza del Comune. Tenían que pagar una multa de cincuenta pequeñas monedas denominadas *bolognini*, y Miguel Ángel no disponía de ese dinero.

Entonces, en medio de aquel incómodo aprieto, Miguel Ángel encontró a un salvador en forma de un noble boloñés llamado Gian Francesco Aldrovandi[232]. Era miembro del Consejo de los Dieciséis, o sea, de los

Sedici Riformatori, un consejo hereditario de patricios que ejercía la autoridad en la ciudad, y por tanto, también sobre los burócratas de bajo rango que administraban los sellos de los extranjeros.

Al ver a Miguel Ángel, Aldrovandi hizo que lo pusieran en libertad, «sobre todo tras haber reconocido que era escultor»[233]. Esta última observación indica que Aldrovandi, que era un admirador de la cultura toscana y conocía muy bien Florencia, ya conocía a Miguel Ángel cuando menos de vista y por su reputación (de ahí que quizá el encuentro no fuera tan azaroso como parece). Invitó al joven artista a quedarse en su cercano palacio, ante lo cual Miguel Ángel comentó que «por desgracia había venido con dos acompañantes a los que no podía abandonar, si bien no quería molestar a Aldrovandi con ellos». El noble respondió: «¡También yo te acompañaría al fin del mundo si me quisieras mantener!». Persuadido por aquello, finalmente Miguel Ángel decidió dejar tirados a sus dos compañeros de viaje. Así pues, tras rascarse los bolsillos y entregarles el poco dinero que le pudiera quedar, se marchó con Aldrovandi.

Todo el episodio parece una aventura, casi una juerga, salvo quizá en lo que se refiere a los dos compañeros de viaje, que tuvieron que apañárselas como pudieron con la calderilla de Miguel Ángel por todo presupuesto. Da la impresión de que Miguel Ángel se sentía exultante ante el hecho de encontrarse, por primera vez en su vida, entregado a sus propias fuerzas, tras haber abandonado Florencia, a su familia y a los Médici. Incluso cuando el exilado Piero y su corte se presentaron en Bolonia, no parece que su antiguo escultor doméstico y asesor en materia de antigüedades se uniera a ellos. Se quedó, según Condivi, con su nuevo mecenas en su casa de Via Galliera, una gran calle del centro de Bolonia. Aldrovandi «mucho lo honraba, disfrutando de su ingenio». Todas las noches el patricio boloñés hacía que Miguel Ángel le leyera «pasajes de Dante o de Petrarca, otras veces de Boccaccio, hasta que le venía el sueño».

Se diría que aquello fue un idilio, un romance incluso, aunque no disponemos de más información acerca de la relación de Miguel Ángel con Gian Francesco Aldrovandi, si bien existe una pista que indica que Miguel Ángel había aprendido de Poliziano algo más que la mera temática de *La batalla de los centauros*. Leer versos en voz alta exige comprender. Es evidente que a los veinte años, Miguel Ángel ya estaba bien familiarizado

con los grandes clásicos de la lengua toscana: Boccaccio, Petrarca y Dante. Por tanto, ya estaba en vías de convertirse en lo que más tarde llegaría a ser: un artista-poeta.

*

Las primeras obras que Miguel Ángel realizó en Bolonia después de huir de Florencia fueron tres estatuillas religiosas[234]. La narración de Condivi apunta a que el encargo fue bastante casual. Una tarde en la que su anfitrión, Gian Francesco Aldrovandi, estaba mostrándole Bolonia a Miguel Ángel, entraron en la iglesia de Santo Domingo, donde la elaborada decoración escultural del monumento a santo Domingo seguía estando incompleta. Faltaban varias figurillas de mármol de aquella compleja confección de piedra conocida como el Arca de Santo Domingo.

Completar el santuario de su fundador era un asunto importante para la orden de los dominicos[235]. El propio santo, que había muerto en 1221, había solicitado que lo enterrasen en una sencilla bóveda revestida de ladrillo; después de que fuera canonizado en 1234, esta fue reemplazada por un monumento esculpido de manera más ornamentada, pero en 1469 se decidió que ni siquiera aquello era lo bastante impresionante.



Ángel, 1494-1495, mármol, Arca de Santo Domingo, Santo Domingo, Bolonia.

A un escultor llamado Niccolò se le encargó fabricar una tapa muy

elaborada para el sarcófago, compuesto por una estructura a dos aguas flanqueada por guirnaldas de fruta, puntuada con figuras de santos y coronada con otra de Dios Padre colocado sobre un pináculo como si fuera una palmatoria. Acabó por tener más de seis metros de altura. Por alguna razón desconocida, Niccolò (conocido como Niccolò dell'Arca por su labor en esta fantasía escultórica) nunca llegó a terminarla de todo. Murió el 2 de marzo de 1494, siete u ocho meses antes de la llegada de Miguel Ángel.

No podemos dejar de preguntarnos si Miguel Ángel ya sabía que aquel oportuno encargo escultórico ya le estaba esperando en Bolonia, y que ese había sido el motivo por el que se dirigió allí cuando abandonó Florencia. Quien lo habría sabido todo acerca del Arca de Santo Domingo y su inquietante estado inacabado hubiera sido Girolamo Savonarola, que antes de regresar a Florencia había sido tutor académico en el convento de Santo Domingo durante tres años. Habría querido que la obra fuera realizada por un escultor de gran talento. No hay ninguna prueba directa de que los dos hombres se comunicasen, pero es muy posible que ese fuera el caso.

Aldrovandi le preguntó a Miguel Ángel si se «atrevería» a hacer las estatuillas para el Arca, y este se limitó a responder con un «sí»[236]. No se trataba de un encargo importante, pero en algunos aspectos era delicado. La más conspicua de las figuras ausentes era un ángel destinado a ocupar un lugar en la parte inferior delantera. Debió de resultar penosamente obvio que faltaba, porque Niccolò ya había completado al ángel del lado izquierdo. Así pues, Miguel Ángel se enfrentaba a un problema delicado: cómo realizar un equivalente a la obra de un artista de una generación anterior en un estilo que debía de parecer obsoleto. Su ángel tenía que encajar en el conjunto a la vez que proclamar discretamente su propio talento.

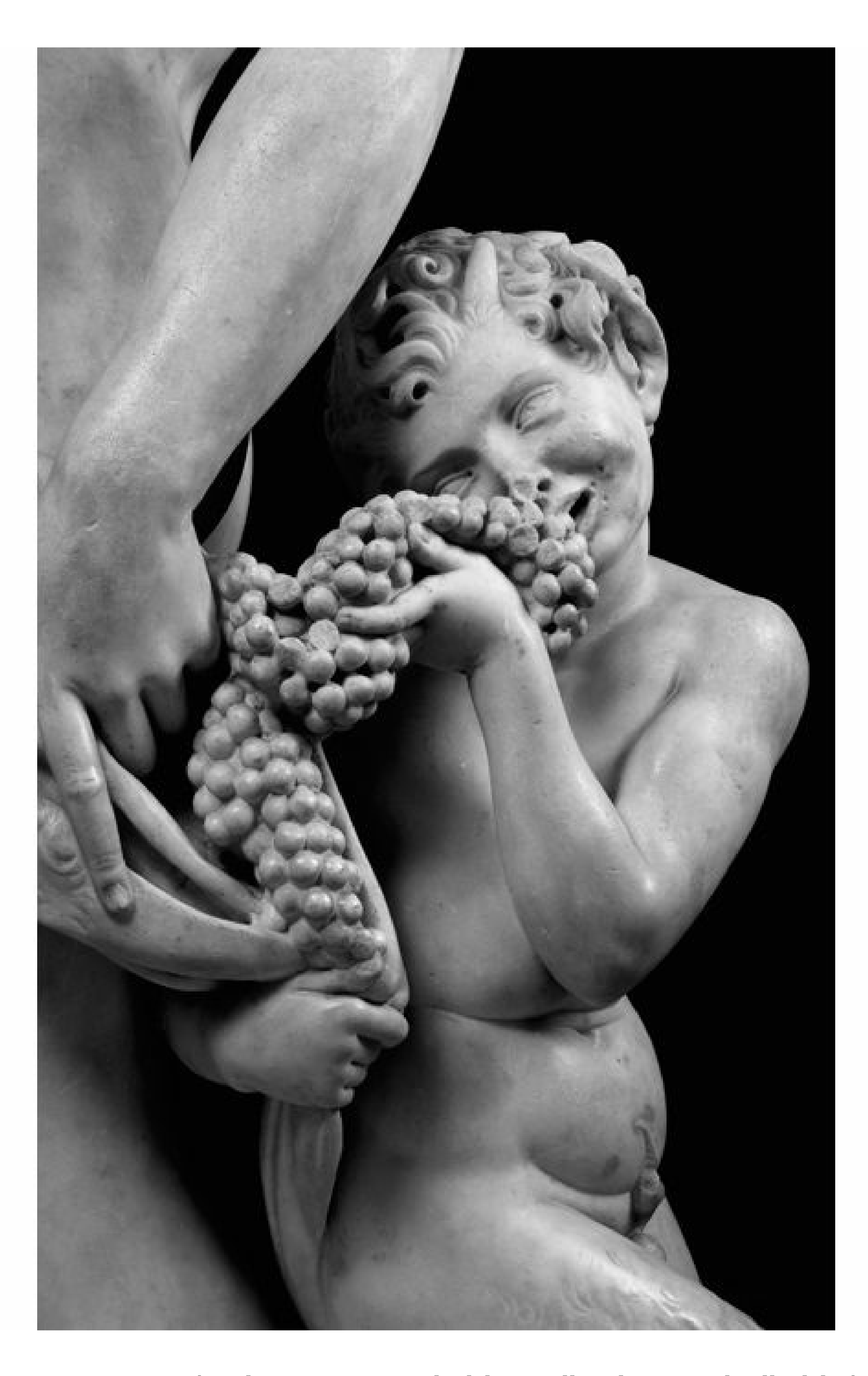
El resultado destaca, pero de manera cautelosa. La figura portadora del candelabro que esculpió Miguel Ángel evoca la pose de la de Niccolò al otro lado, pero el tipo corporal es distinto. Tradicionalmente, se considera que los ángeles son seres asexuados, y sin duda sería difícil atribuirle un género a la criatura esbelta y elegante de Niccolò y sus largos tirabuzones. El ángel de Miguel Ángel, en cambio, pese a los dos pequeños bultos de su pecho, parece inequívocamente masculino: es más robusto, más cuadrado, y bajo la toga se adivinan unos bíceps y unos hombros de aspecto fornido.

Condivi solo menciona dos figuras talladas por Miguel Ángel para el

Arca: el *Ángel* y *San Petronio*, y de las que, como era habitual en él, recordaba los precios; dieciocho ducados por el primero y doce por el santo. El texto no hace mención del tercero, *San Próculo*, lo que podría significar que Miguel Ángel no estaba satisfecho con él, o que él o Condivi se confundieron al tener que anotar dos oscuros santos boloñeses cuyos nombres empezaban por «P».

Las estatuillas que Miguel Ángel hizo en Bolonia eran objetos pequeños y completamente acabados, de poco más de medio metro de altura[237]; en otras palabras, no eran la clase de piezas susceptibles de labrarle una reputación. El *Ángel* es razonablemente visible, pero las otras dos figuras están colocadas a gran altura. Ahora las miramos con atención porque sabemos que son de Miguel Ángel y, en consecuencia, vemos indicios de su obra futura. Por ejemplo, el ceño fruncido del *David* se percibe en las cejas contorsionadas de *San Próculo*, figurilla cuyo aire de determinación parece trasladarlo del siglo XV al XVI. No obstante, lo cierto es que nadie parece haberse fijado en estas figuras en miniatura en su época.

Por agradable que fuera la vida en Bolonia, allí las oportunidades para los escultores no eran muy grandes: aparte del Arca, no había muchas más perspectivas de trabajo. Al cabo de un año, ahora que las aguas habían vuelto a su cauce, Miguel Ángel decidió que había llegado el momento de regresar a casa.



Baco, 1496-1497, mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia; detalle del sátiro.

7. Roma: *Cupido*, *Baco* y la *Pietà*

«La propia iglesia es como la tienda de objetos usados más cara del mundo, y desprende un horrible olor a incienso. No obstante, en medio de todo aquello estaba esa cosa hermosa y llena de sentimiento»[238].

Lucien Freud, al ver la *Pietà* en la basílica de San Pedro, 2004

«El semblante de esta figura es el error más repulsivo acerca del espíritu y el significado de Baco. Parece ebria, brutal y de mente estrecha, y luce una expresión disoluta de lo más repugnante. Como obra de arte carece de unidad, y como representación de Baco carece de todo»[239].

Percy Bysshe Shelley sobre el *Baco* de Miguel Ángel

Miguel Ángel regresó a una ciudad cambiada. Durante las peligrosas jornadas de noviembre de 1494[240], Savonarola había pasado de manera un tanto extraña de ser un predicador muy admirado a sucesor de los Médici: era la voz cantante de la ciudad. Tras la huida de Piero de Médici, los franceses habían ocupado brevemente la ciudad y luego, en vez de saquearla, como se temía, se retiraron inesperadamente, al parecer reticentes a correr el riesgo de entablar combates cuerpo a cuerpo en las calles; eso sí, el panorama político florentino había sido transformado para siempre. Por primera vez en sesenta años no había ningún Médici manejando subrepticiamente los resortes del poder entre bastidores. Sin asumir él mismo ningún cargo, Savonarola, que había adquirido un gran prestigio como profeta, abogó por una solución que, desde el punto de vista contemporáneo, parecería radicalmente republicana. El poder residiría en una nueva legislatura ampliada, el Gran Consejo, que había sido ampliado para incluir al *popolo*, término que designaba a las clases medias no muy adineradas, es decir, a gente como los Buonarroti (incluir a los pobres habría sido excesivo hasta para Savonarola).

Florencia, de acuerdo con la visión de Savonarola, era una ciudad a la que

Dios había reservado un destino especial. Había de convertirse en un modelo de vida santa a partir de la cual se difundiría la reforma de una Iglesia corrupta. Su gobernante no iba a ser un Médici ni ningún otro tirano, sino Cristo Rey.

Ahora bien, las perspectivas que ofrecía Florencia para un artista joven y ambicioso no eran demasiado deslumbrantes. El nuevo Gobierno, una coalición heteróclita de facciones poderosas e individuos influyentes, se hallaba bajo el influjo de aquel predicador puritano. Ni siquiera se encargaba arte sacro de la misma manera que antes, debido a las perturbaciones políticas y a una nueva guerra con Pisa, que se encontraba a setenta kilómetros de distancia, y la estatuaria desnuda era un ingrediente habitual de las hogueras de las vanidades que habían reemplazado a las bufonadas profanas del Carnaval. Estaba claro que Miguel Ángel necesitaba un nuevo mecenas, y se arrimó a Lorenzo di Pierfrancesco de Médici.

Se trataba de una opción sensata. Lorenzo di Pierfrancesco había sido criado en la corte de Lorenzo el Magnífico; mecenas de Botticelli, estaba claro que tenía buen gusto para las artes visuales. Políticamente, era ahora un hombre influyente. Él y su hermano se sumaron de manera entusiasta a la revuelta contra los Médici bajo un apellido nuevo y revolucionario: Popolano. Miguel Ángel hizo un «san Juan niño» para Lorenzo.

Después Miguel Ángel se puso a «fabricar un dios del Amor»[241]. Este *Cupido* —que desapareció hace siglos— representaba al antiguo dios como un bebé regordete de un par de años: un *putto* o *amorino*. Miguel Ángel lo llamaba un *bambino* («bebé»). Estaba inspirado de cerca en una antigua escultura de un cupido dormido que perteneció a la colección de Lorenzo el Magnífico y con el que, por lo tanto, Miguel Ángel estaba muy familiarizado. Es más, parece haberse inspirado tan fielmente en este modelo que recuerda a la copia que hizo del grabado de Schongauer. Parece tratarse de otro caso en el que Miguel Ángel trató de emular una obra que admiraba a la vez que se esforzaba por superarla.

Esta vez, sin embargo, la cosa fue mucho más allá que el simple intento de rivalizar con una obra anterior y copiarla al mismo tiempo. El *Cupido durmiente* de Miguel Ángel fue vendido como una antigüedad auténtica a un rico cardenal romano, Raffaele Riario. Antes de que sucediera eso, sin embargo, había sido deliberadamente envejecido mediante procedimientos

similares a los que podría emplear un falsificador contemporáneo: fue enterrado para darle al mármol una pátina de venerabilidad. Esto se deduce con claridad de las fuentes, pero cuando se trata de la cuestión decisiva de quién fue el responsable concreto de la falsificación topamos con una espesa neblina.

Condivi, seguramente siguiendo al propio Miguel Ángel, da crédito al artista por el hábil envejecimiento del mármol pero atribuye la idea a Lorenzo di Pierfrancesco[242]. No obstante, es al menos igual de probable que el ardid fuera ideado de cabo a rabo por el joven artista, que estaba completamente sin blanca.

El *Cupido durmiente* fue enviado a Roma, donde un contacto empresarial de Lorenzo llamado Baldassare del Milano se lo vendió al cardenal Riario a cambio de una bonita suma: doscientos ducados. En aquel momento, sin embargo, se destapó el fraude. Baldassare, como suele pasar con los marchantes, opinaba que el trabajo realmente difícil —la venta— lo había hecho él, y sugirió que treinta ducados eran una cantidad razonable por la parte que correspondía al artista. Aquello enfureció a Miguel Ángel.

Lo que pasó a continuación fue que el cardenal se enteró de algún modo de que su nueva escultura romana en realidad había sido esculpida recientemente en Florencia. Estaba «indignado por haber sido engañado»[243], y el hecho de que se abonaran doscientos ducados en su cuenta bancaria el 5 de mayo de 1496 indica que insistió en que se le devolviera el dinero, y que así sucedió. A continuación Riario despachó a un financiero romano llamado Jacopo Galli (o Gallo), que cuidaba de sus negocios, para que descubriera quién había fabricado aquella maravilla.

Quizá esto parezca contradictorio —rechazar la falsificación a la vez que se intenta descubrir y reclutar al artista que la fabricó—, pero la actitud renacentista ante las falsificaciones no era la misma que reina hoy en día. El punto de vista coetáneo (o, en cualquier caso, el de Riario) parece haber sido que conseguir que aquella obra nueva pareciera antigua era una hazaña brillante pero que venderla luego como antigüedad era una práctica ilícita. El agente de Isabella d’Este, marquesa de Mantua y ávida coleccionista, en cuyo poder acabó finalmente el *Cupido durmiente*, también pensó que tenía menos valor como obra contemporánea que como antigüedad.

Después de llegar a Florencia, Galli visitó varios talleres de artistas y

finalmente llegó a casa de Miguel Ángel. Al ver al joven Miguel Ángel «mostrándose cauto de revelar lo que quería»[244], Galli solicitó ver algunas de sus obras. Se daba la casualidad de que Miguel Ángel no tenía nada a mano que mostrarle, así que tomó una plumilla y dibujó una mano «con tal elegancia y ligereza» que Gallo «quedó estupefacto».

Esta historia recuerda sospechosamente a otras anécdotas sobre grandes artistas que causan impresión al hacer una demostración de dibujo, como el legendario círculo del joven Giotto. Por otra parte, haber sido testigo de Miguel Ángel haciendo un boceto ante sus propios ojos (y además uno con el que el propio artista quedó satisfecho, ya que cabe suponer que la descripción de su «elegancia y ligereza» también es suya) bien podría haber sido una experiencia formidable. En cualquier caso, a continuación Galli le preguntó a Miguel Ángel si había realizado alguna vez una obra escultórica, y cuando este le contestó que sí, que había esculpido un *Cupido durmiente*, y aportó las dimensiones correctas, quedó convencido de haber dado con su hombre.

El *Cupido durmiente* perdido parece haber cautivado a los entendidos de finales del siglo XV porque satisfacía las fantasías de los coleccionistas de la época. Tenía exactamente el mismo aspecto que una escultura romana, pero, a diferencia de las antigüedades auténticas, se encontraba en un estado perfecto e inmaculado. Si alguna vez apareciera, seguramente nos desilusionaría por idéntico motivo. Visto de manera retrospectiva, lo más importante es que propulsó a Miguel Ángel hacia Roma.

*

La primera carta de la inmensa correspondencia de Miguel Ángel se redactó allí el 2 de julio de 1496[245]. Fue escrita para Lorenzo di Pierfrancesco, pero dirigida a Sandro Botticelli, quizá para que el pintor se la hiciera llegar a Lorenzo, dondequiera que este estuviese. Empieza contándole a Lorenzo que «habíamos llegado» sanos y salvos el sábado anterior, 25 de junio (es de suponer que ese «nosotros» se refiere a Miguel Ángel, Jacopo Galli y sus criados).

En lo que a los florentinos del siglo XV concernía, Roma era, al igual que Bolonia, otro país[246]. Los romanos eran un pueblo extranjero, que tenía

una lengua, una historia y unas costumbres un tanto distintas a las suyas. En 1496, Florencia era una hacinada ciudad tardomedieval en la que, retrospectivamente, podemos empezar a ver aparecer rasgos de la sociedad contemporánea como el capitalismo, las altas finanzas y la política democrática. En cambio, Roma era una ciudad cuyo desarrollo había ido marcha atrás. Durante cientos de años había sido el centro de la civilización occidental, uno de los lugares más avanzados del planeta. Después vinieron las conquistas y los saqueos, a las que siguieron la decadencia y la contracción, lo que tuvo como consecuencia que a finales del siglo XV la población de Roma fuera mucho más reducida que en el siglo IV.

La ciudad en la que entró Miguel Ángel era un asentamiento situado entre los restos de la antigua metrópolis. Los romanos medievales habían colonizado los vestigios de la ciudad antigua del mismo modo que podrían haber hecho lo propio criaturas marinas con una nave hundida. Los anfiteatros y los templos se convirtieron en baluartes fortificados; los monumentos de la capital imperial fueron utilizados como canteras de las que extraer materiales de construcción. Todo un barrio fue consagrado a la quema de mármoles clásicos, esculturas incluidas, a fin de convertirlas en cal, reduciendo así a polvo de manera constante las glorias de la Antigüedad.

Cuando Miguel Ángel lo vio por primera vez, el centro urbano estaba embutido en un meandro del Tíber, alrededor del Campo de Fiori y la Piazza Navona, junto con otros animados distritos al otro lado del río situados alrededor del Vaticano, de Castel Sant'Angelo y de Trastevere. Gran parte del área restante que estaba dentro de las murallas clásicas era semirrural y solo había viviendas aquí y allá; era conocido como *disabitato*.

Mientras que Florencia obtenía ingresos de la banca y el comercio, Roma estaba dominada por clanes aristocráticos feudales como los Orsini y los Colonna. Estos, como el resto de los ciudadanos, entre los que también figuraba un nutrido contingente de cortesanas, eran parásitos de la fundamental actividad empresarial local: la religión.

Roma era el mayor lugar de peregrinaje, si exceptuamos Jerusalén, del mundo cristiano. También había sido, al menos durante la mayor parte del tiempo, la sede de los papas, que reclamaban la autoridad espiritual y también —de forma más desdibujada y muy disputada— la autoridad política sobre la Europa cristiana. Por tanto existía la tenaz impresión, en particular

entre los intelectuales ligados al Gobierno papal, de que Roma, por ruinosa y despoblada que estuviera, seguía siendo *caput mundi*, la cabeza del mundo.

Mientras la corte papal estaba ausente (como sucedió entre 1309 y 1378, cuando siete papas gobernaron desde Aviñón), Roma era un lugar pobre y provinciano. Tras el regreso de Aviñón siguieron reinando durante algún tiempo unas condiciones caóticas, seguidas por un cisma en el transcurso del cual hubo en determinado momento tres papas rivales disputándose el trono de san Pedro. Hacia la década de 1490, sin embargo, la ciudad estaba resurgiendo de forma manifiesta. Se construían nuevos edificios, el papa Sixto IV había mandado construir carreteras y también un puente que atravesaba el Tíber, el Ponte Sisto, el primero en siglos. Cada vez se apreciaba más la ciudad antigua, incluido el arte clásico que contenía, y el deseo de recrear la Roma papal al estilo de los césares era cada vez mayor.

Lo primero que hizo Miguel Ángel al llegar fue visitar a su nuevo y poderoso mecenas, el cardenal Riario, al que hizo entrega de una carta de presentación de parte de Lorenzo di Pierfrancesco[247]. Y la reacción inmediata de Riario al conocer a aquel joven que había realizado una magnífica escultura con la que le habían estafado fue enviarle a inspeccionar su colección de antigüedades. O como lo expresó Miguel Ángel, «quiso de inmediato que fuera a echar una mirada a determinadas figuras».

Durante la década de 1490, el cardenal era dueño de una de las grandes selecciones de antigüedades de la Roma de fines del siglo XV, y por tanto, de una de las mejores que existía[248]. Dos de las obras que sabemos que le pertenecieron en aquel entonces —y que por tanto se encontrarían muy probablemente entre los principales artículos que estuvo viendo Miguel Ángel— eran estatuas de divinidades femeninas de un tamaño superior al natural. Una de ellas, una colosal figura de la *Musa Melpómene*, se encuentra expuesta en la actualidad en el Louvre; la otra, una *Juno* igualmente majestuosa, se encuentra en la Sala Rotonda del Museo Vaticano. Este fue el primer encuentro de Miguel Ángel con la plena majestuosidad del arte clásico en su medio preferido: la escultura de mármol. El escrutinio resultó tan absorbente que le llevó todo el día.

Al día siguiente, 26 de junio, el cardenal volvió a convocarlo, esta vez en su «casa nueva», el inmenso palacio que Riario había mandado construir cerca del Campo de Fiori, conocido como la Cancillería a raíz de un

ocupante posterior que fue canciller del papa. Este edificio, uno de los más grandiosos de la Roma del siglo XV, estaba llegando rápidamente a la etapa final de su construcción(28).

En primer lugar, el cardenal solicitó a Miguel Ángel su opinión acerca de su colección. Quizá Riario realmente quisiera oír lo que pensaba de ella un miembro del círculo íntimo de Lorenzo el Magnífico, pero (como inmediatamente quedó claro) también quería que Miguel Ángel contribuyera a ella: «Entonces el cardenal me preguntó si me atrevería a realizar alguna obra de arte propia. Yo le respondí que no podía hacer nada tan bello pero que él tendría que ver de lo que era capaz».

Se hizo rápidamente un encargo. Miguel Ángel concluyó su carta con un conciso anuncio: «Hemos comprado un trozo de mármol para una figura de tamaño natural y el lunes empezaré a trabajar». No se dice con exactitud a quién se refiere el «nosotros», pero debe tratarse no del artista y del cardenal, sino del mismo «nosotros» que llegó a Roma al mismo tiempo: Miguel Ángel y Jacopo Galli. Tal y como resultaron las cosas, Galli acabó siendo un mecenas y amigo mucho más incondicional y dotado de mucho mejor criterio que el cardenal Riario.

Jacopo Galli (c. 1460-1505) no era rico al modo en que lo era Riario, cuya posición era comparable a la de un oligarca o un millonario de fondos de cobertura actual, pero gozaba de una posición muy sólida en la Roma de finales del siglo XV. La fortuna familiar la había acumulado su padre, Giuliano (1436-1488), que había sido mercader y banquero, igual que los Médici.

Durante algunos años Galli fue el asesor del joven artista, prácticamente su marchante. También le obsequió con su hospitalidad. Durante el siguiente par de años, Miguel Ángel se alojó en la mansión de Galli. Los Galli vivían en el área de Roma conocida como Rione Parione, cerca del mercado de Campo de Fiori[249]. Al lado mismo de la mole en construcción del nuevo palacio del cardenal Riario había una *isola*, o «isla», es decir, en el habla romana, una manzana de la ciudad que era un centro de poder dinástico, que llevaba su nombre: Isola Galli.

Se trataba más de un laberinto que de un solo edificio, una «aglomeración» de al menos dos casas grandes y viejas en una sola, que estaba dotada de patios interiores y rodeada por tiendas y negocios

enclavados en los recovecos de la estructura dispersa. En algún lugar del interior del complejo, Miguel Ángel estableció su taller. Aquí esculpió el encargo que le había hecho el cardenal, un Baco, y también —según Vasari — otra escultura, «una estatua de Cupido de mármol de tamaño natural». Esto último (un Cupido sosteniendo un carcaj o, según otras fuentes, un joven Apolo)[250] podría ser coincidente con una estatua maltrecha de un muchacho desnudo descubierta por la historiadora del arte Kathleen Weil-Garris en una mansión de la Quinta Avenida de Nueva York, y que en la actualidad está expuesta en el Metropolitan Museum of Art. Muchos estudiosos, sin embargo, siguen mostrándose dubitativos acerca de esta atractiva pero deslucida obra.

A la larga, la relación aparentemente prometedora de Miguel Ángel con el cardenal Riario acabó mal. Según Condivi, durante los años en los que Miguel Ángel estuvo a su servicio, el cardenal no le hizo ningún encargo. Dicha afirmación, sin embargo, es categóricamente falsa. Al rechazo del *Cupido* por parte del cardenal le siguió, al parecer, un desaire más hiriente, que dolió tanto a Miguel Ángel que este ni siquiera lo mencionó.

El cardenal había ofrecido al joven escultor la razonable tarifa de ciento cincuenta ducados por el *Baco* de mármol. Hasta puede deducirse dónde quería colocar la estatua: en el gran patio, el *cortile*, de su nuevo palacio. Sus mejores antigüedades, como la *Musa Melpómene*, fueron a parar más tarde precisamente allí. El *Baco*, a diferencia de muchas de las estatuas de Miguel Ángel, es una obra que exige sin duda alguna ser contemplada desde todos los lados. De hecho, no se trata solo de una escultura de Baco; el dios está acompañado por un sátiro seductor escondido detrás de una de sus piernas mordisqueando uvas, de modo que desde algunos ángulos no se le ve en absoluto. Quizá, al igual que la *Musa*, habría sido colocado debajo de uno de los arcos, donde quienes estuvieran caminando bajo los soportales habrían disfrutado de su espléndida perspectiva visto de espaldas (y del sátiro juguetón), mientras que de frente se podía admirar desde el propio patio. No obstante, al margen de dónde estuviera pensando Riario colocar el *Baco*, no acabó allí. Algo salió mal. Lo siguiente que sabemos es que formó parte de la colección de Jacopo Galli.

¿Cuál pudo haber sido el problema? El cardenal Riario era un mecenas dotado de un gusto meticuloso, de anticuario. Su nuevo palacio, la

Cancillería, era de proporciones magníficas, pero de diseño un poco insípido. No solo coleccionaba esculturas clásicas, sino que también fue mecenas del renacimiento de la literatura clásica y de la Academia Romana humanista. En 1486, le dedicaron la primera edición impresa en Roma de *De architectura*, del autor latino Vitrubio[251]. Es probable que la idea del cardenal fuera que Miguel Ángel le hiciera una antigüedad nuevecita para cubrir un hueco dentro de su colección.

El *Cupido durmiente* había sido una copia, o al menos una variación, sobre un tipo muy conocido de escultura clásica. El *Baco* es muy distinto, en el sentido de que Miguel Ángel intentó emplear la imaginación para hacer algo radicalmente diferente. Esculpió un dios antiguo que está manifiestamente borracho, tambaleándose y en equilibrio inestable. O, como dijo Condivi, tiene «el rostro risueño y los ojos ebrios y lascivos, como se refleja en aquellos que están arrebatados por el amor al vino»[252]. Es, como el realismo de la fruta, un efecto escultórico espectacular: una figura erguida que parece tambalearse y estar a punto de caer.

Es más, el cuerpo de *Baco* ha sido cuidadosamente configurado para insinuar la autocomplacencia. Una capa de grasa blanda cubre las costillas y los músculos pectorales, formando así unas almohadillas que evocan unos pechos, y el estómago sobresale. Vasari escribió acerca de la androginia de *Baco* con entusiasmo: «la esbeltez de un joven combinada con la redondez y la plenitud de la forma femenina»[253]. En algún momento, es de suponer que para intensificar el efecto de antigüedad, el pene de *Baco* fue suprimido con un cincel.

Se entiende por qué, después de pensarlo detenidamente, el cardenal Riario no creyó que fuera la escultura más adecuada para tener en su patio. No era la única persona a la que le desagradó el *Baco*, que ha sido un gran favorito de los historiadores del arte, a los que han fascinado los posibles significados de esta obra de aspecto antiguo pero extrañamente ajena a los cánones clásicos. No obstante, han sido pocos los que han tenido algo positivo que decir a su favor. Hoy en día, solo unos pocos visitantes se detienen a admirarlo en el Bargello, frente a las multitudes que desfilan perpetuamente delante del *David*, a unas pocas calles de distancia, en la Academia.

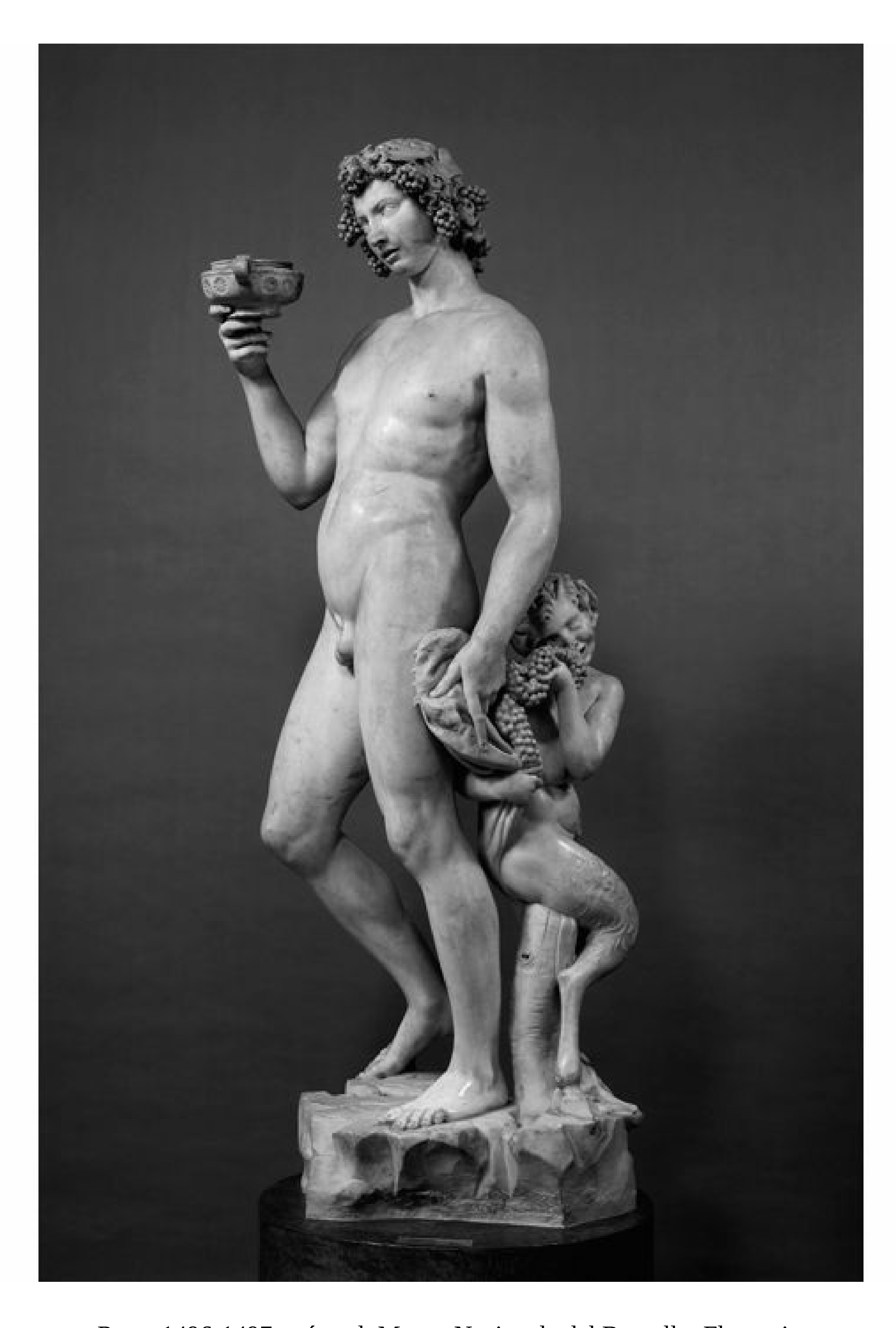
¿Cómo pudo Miguel Ángel equivocarse tanto? En la *Historia natural* de

Plinio el Viejo hay un pasaje que describe una escultura de Baco del griego Praxíteles que parece estar ebrio[254]. Y Plinio el Viejo era uno de los intereses ni más ni menos que del mentor literario de Miguel Ángel, Angelo Poliziano.

Para Poliziano, Baco no era una figura tan respetable como lo era para anticuarios romanos como el cardenal Riario y su séquito. Al final de la *Fabula di Orfeo* de Poliziano, una pieza breve de teatro que fue una de sus obras más conocidas, figura una entusiasta canción de taberna interpretada por las ménades que acaban de descuartizar a Orfeo: *Ciasun segue, o Bacco, tè/Bacco, Bacco, oè, oè*[255] («Baco, todos han de seguirte/¡Baco! ¡Baco! ¡Oé, oé!»). Este es el estado anímico de esta escultura extrañamente ajena a los cánones clásicos de Miguel Ángel: libertino, beodo y fuera de control.

*

El día en que Miguel Ángel examinó con emoción la colección del cardenal Riario no fue más que el comienzo de la interacción de toda una vida con las esculturas y las ruinas ancestrales de Roma[256]. Ya en la década de 1490 habían empezado a cuajar los primeros rudimentos de colecciones museísticas. En el Palazzo dei Conservatori del Capitolio se encontraban los bronces que había presentado Sixto IV, entre ellos una escultura helenística de un muchacho sacándose una espina del pie conocida como el *Spinario*. En 1492, Inocencio VIII añadió la enorme cabeza y la mano de un coloso descubierto en la basílica de Majencio. Para Miguel Ángel y sus coetáneos fue la primera vez que pudieron ver un auténtico gigante clásico. Pocos años después repetiría sus ojos redondos y su mirada fija, así como sus rizos, en su propio gigante, el *David*.



Baco, 1496-1497, mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

Al igual que muchos nobles romanos y eclesiásticos veteranos, el propio Galli poseía una colección (como parte de la cual acabó exhibiéndose el *Baco* de Miguel Ángel). Los jardines de esculturas eran una nueva moda. Las

antigüedades se acumulaban en los patios de los palacios o rodeaban las casas de campo fuera del centro de la ciudad en las que a los romanos adinerados les gustaba relajarse. Los jardines de Lorenzo en Florencia seguramente fueron una imitación de aquella moda romana.

Otro jardín que podemos tener la certeza de que Miguel Ángel visitó fue el del cardenal Giuliano della Rovere, junto a la iglesia de los Santos Apóstoles, donde pudo ver el *Apolo Belvedere:* un cuerpo desnudo dando un paso adelante con un movimiento elegante, con el peso de su cuerpo —igual que el del *David*— apoyado sobre una sola pierna.

*

A mediados de 1497, Miguel Ángel acababa de completar su *Baco* para el cardenal Riario y trataba de cobrarle a este el último pago, como establecía su contrato. «Aún no he podido terminar mis negocios con el cardenal»[257], le dijo a su padre el 1 de julio, «y no quiero marcharme sin antes haber recibido satisfacción y remuneración por las molestias. Con estos grandes señores hay que proceder con lentitud, porque no se les puede coaccionar». (Curiosamente, para referirse a Riario utilizó la misma expresión, *gran maestri*, que solía emplear Savonarola en sus ataques contra los ricos y los poderosos).

Seis semanas más tarde Miguel Ángel seguía en Roma, desde donde le escribió otra carta a Lodovico. Solo cabe imaginar cuáles serían sus motivos para no marcharse; ahora bien, los argumentos para quedarse donde estaba eran muchos.

Florencia estaba sumida en una crisis política, económica y sanitaria cada vez más grave. El 18 de junio se había leído una proclamación papal que excomulgaba a Savonarola en las principales iglesias de la ciudad, lo que daba otra vuelta de tuerca más al enfrentamiento cada vez más tenso entre el papado y el nuevo Gobierno republicano. El verano anterior unas lluvias torrenciales habían disparado los precios y provocado hambrunas entre los pobres (en el campo, un diarista de la época escribió: «Los cristianos comían hierba como animales»)[258], y durante un mes la población había sufrido epidemias. El 2 de julio, el día después de que Miguel Ángel hubiera escrito por primera vez, el boticario Landucci señaló que mucha gente estaba muriendo de fiebre y peste; en un solo día hubo veinticinco muertes en el

hospital de Santa Maria Nuova[259].

Las noticias fueron empeorando cada vez más y muchos pensaron en huir de la ciudad. Una semana después, el 9 de julio, había estallado la peste en el convento de San Marco, y la mayoría de los frailes huyó al campo para ponerse a salvo. Solo unos pocos se quedaron allí con el propio Savonarola. Aquel día murió Lucrezia degli Ubaldini da Gagliano, segunda esposa de Lodovico Buonarroti (y madrastra de Miguel Ángel)[260]. Habían estado casados durante doce años.

Aquel dolor familiar podría haber parecido razón de más para que Miguel Ángel regresara con los suyos. Lo cierto era todo lo contrario. No solo Florencia era un lugar peligroso en el que estar, sino que las finanzas de los Buonarroti estaban en crisis. Los gastos fúnebres para Lucrezia quizá arrastrasen a la bancarrota la siempre precaria situación financiera de Lodovico. En agosto estaba siendo perseguido por una deuda de noventa florines por su cuñado Consiglio d'Antonio Cisti, el marido de la tía paterna de Miguel Ángel, Brigida. Miguel Ángel ya le había enviado a su padre nueve florines en marzo, como demuestran sus archivos bancarios, y es evidente que Lodovico le había estado suplicando frenéticamente que le enviara más, peticiones a las que Miguel Ángel, ansioso por no haber logrado agradar al cardenal Riario con el *Baco*, había respondido airadamente.

Finalmente, su hermano menor Buonarroto fue enviado como emisario y llegó a Roma el viernes 18 de agosto[261]. Buonarroto se instaló en una posada, ya que, como explicó Miguel Ángel, no había sitio para él en el domicilio de los Galli: «Tiene una habitación donde está cómodo y no le faltará de nada mientras quiera quedarse. No dispongo de ningún lugar oportuno en el que hospedarle conmigo, ya que yo me alojo con otros, pero bastará con que no permita que le falte de nada».

El día después de la llegada de Buonarroto (y, cabe deducir, de una larga discusión sobre asuntos familiares en la que Buonarroto explicó que Consiglio estaba intentando hacer que detuvieran a Lodovico y en general darle mucha guerra), Miguel Ángel le escribió a su padre con un tono más amable: «No te sorprendas de que a veces te haya escrito tan malhumoradamente, pues a veces me perturban muchas cosas que les suceden a quienes viven lejos de casa»[262].

Estaba claro que se encontraba en un momento complicado en lo

profesional. Acababa de mostrarse incapaz de satisfacer a un mecenas inmensamente rico e influyente, y ahora andaba buscando otras fuentes de ingresos. Una que había tanteado era Piero de Médici, que se encontraba ahora en Roma, con quien evidentemente había restablecido relaciones después de su huida en 1494. Le habían encargado que hiciera una «figura» para Piero, pero no la había iniciado «porque no ha hecho lo que me prometió»[263]. Eso querría decir seguramente que no había recibido la primera cuota de la tarifa.

Miguel Ángel había comprado un trozo de mármol por cinco ducados, cabe suponer que destinado al encargo prometido por Piero de Médici, pero resultó ser defectuoso, de manera que el dinero invertido había sido desperdiciado, como señaló amargamente a su padre. Había tenido que gastar otros cinco ducados en un segundo fragmento y añadió al respecto: «Estoy trabajando por placer propio». No hay más información acerca de qué iba a ser aquella escultura.

Piero de Médici, aunque evidentemente seguía siendo un admirador de Miguel Ángel y, cosa que las biografías de este no nos dicen, estaba en contacto con el artista, era ahora un exilado que llevaba una existencia cara y por tanto andaba escaso de dinero. Había urdido su retorno al poder en Florencia y se presentó a las afueras de la ciudad en abril de 1497 con un pequeño ejército[264]. El intento de golpe fue un fracaso, sin embargo, y sus planes quedaron aún más desbaratados el 5 de agosto, cuando se condenó a muerte a un grupo de partidarios secretos de los Médici y su solicitud de apelación fue denegada. Entre ellos se encontraba el joven, apuesto y encantador Lorenzo, hijo de Giovanni Tornabuoni, mecenas de los frescos de Ghirlandaio en Santa Maria Novella. La ejecución de aquel popular joven y de cuatro conspiradores más causó gran conmoción en Florencia. Pese a ser partidario de Savonarola, Landucci no pudo contener las lágrimas al ver pasar el cadáver del joven al amanecer[265]. Bajo tortura, uno de los conspiradores reveló que las finanzas de Piero de Médici estaban en las últimas, que había empeñado todo lo que poseía de valor y que su relación con su hermano, el cardenal Giovanni, estaba desmoronándose. Todo esto bien podría haber disminuido el apetito de lujos tales como las esculturas por parte de Piero. Miguel Ángel, que vivía en Roma y era consciente de todo aquello, no podría haber cifrado demasiadas esperanzas en Piero como

mecenas. Por otro lado, existía la posibilidad de que algún día una conspiración se viera coronada con el éxito, y que en tal caso Piero regresara para gobernar Florencia.

*

En algún momento de la década de 1490 (quizá en Florencia, quizá en Bolonia, pero lo más probable es que fuera en Roma), Miguel Ángel empezó a pintar un pequeño cuadro de la Virgen y el niño, acompañados por el bebé san Juan y cuatro ángeles (*vid.* imagen 6 del Álbum). Ni siquiera se sabe con toda seguridad si Miguel Ángel fue el pintor de este cuadro inacabado, conocido desde su aparición allí durante una célebre exposición del siglo XIX como *La Madonna de Mánchester* (29). Exactamente cuándo o dónde se pintó sigue siendo motivo de controversia. Ahora bien, dado que el cuadro formaba parte de una colección romana antes de llegar a Gran Bretaña, es muy posible (ya que un retablo inacabado habría sido un objeto difícil de transportar a través de la Italia renacentista a lomos de mulos) que se pintara en Roma.

Al igual que la fecha de su realización, el mecenas de *La Madonna de Mánchester* es desconocido[266]. Su tamaño relativamente pequeño y su tema hacen que sea más apropiado para un palacio o una casa que para una iglesia, pero es mayor que la mayoría de las imágenes religiosas de ese tipo destinadas a la contemplación privada. El cliente, por tanto, era rico. Miguel Ángel tuvo pocos mecenas romanos: hasta entonces, dejando a un lado al decepcionante cardenal Riario, solo había tenido a Jacopo Galli. Quizá Galli, que andaba buscando asiduamente trabajo para Miguel Ángel en aquel entonces, le encontrara otro encargo romano. No obstante, cabe otra posibilidad: Piero de Médici, que se estaba quedando rápidamente sin dinero y sin opciones pero que todavía estaba interesado en encargarle obras a Miguel Ángel.

Su escultura había sido un fracaso, pero no por eso dejó de solicitarle a Miguel Ángel otra obra no especificada, y en esta ocasión parece que fue el artista el que no cumplió con lo prometido. El 26 de marzo del año siguiente, 1498, Miguel Ángel sacó treinta ducados de su cuenta bancaria para reembolsar ese importe a Piero de Médici, es de suponer que por una obra que no había entregado[267]. Se trataba de una cantidad bastante modesta,

una quinta parte de la tarifa del *Baco*, pero posiblemente apropiada en calidad de pago o prepago por un cuadro de tamaño medio.

Si bien está inacabada, resulta evidente a partir de las áreas más completas de *La Madonna de Mánchester* que su destino era convertirse en una obra para entendidos y para ser apreciada de cerca. Los pliegues de tela roja, por ejemplo, que cubren los pies de la Virgen, fueron pintados con delicada exactitud por alguien que tiene ojo para las telas. Técnicamente, se trata de un cuadro realizado por un pintor que estudió los métodos de Ghirlandaio. No obstante, existe una diferencia. Esta *Madonna* es obra de un artista que era (como es bien sabido que se bautizó a Picasso) un escultor/pintor. Es decir, un artista que mientras pintaba, pensaba en términos de talla.

La Madonna de Mánchester consiste casi por completo en figuras colocadas —como el *Baco*— sobre una pequeña plataforma pétrea. La composición está muy recortada, y siempre lo estuvo (dado que el panel no ha sido cortado), de tal modo que los cuerpos de los ángeles exteriores han sido amputados. La concentración del artista está centrada en una masa de cuerpos y tejidos densa e intrincadamente interconectada. Se trata de un cuadro realizado por un pintor bien formado y de una imaginación fundamentalmente escultórica, y más aún, completa y casi perversamente carente de interés por muchos de los efectos que es capaz de producir la pintura.

No hay ambiente ni espacio profundo producido por la perspectiva, no hay paisaje (o casi), no hay nada de ese encanto fortuito que solían contener los cuadros florentinos de la Virgen y el niño, incluidos los de Ghirlandaio: lejanas montañas azules, senderos, prados floridos, las torres y las murallas de ciudades próximas. Las pinceladas nítidas y paralelas de la capa de fondo del manto de la Virgen y del pedestal de piedra insinúan de manera irresistible las marcas dejadas en el mármol por un cincel dentado.

En lugar de paisaje y ambiente, se da una concentración poco menos que feroz en la forma, definida de manera tan precisa que esta casi parece pulida y dura en las secciones más acabadas, como la figura del niño Jesús. La belleza del cuadro y la expresión de su mensaje religioso proceden de los cuerpos y, como siempre sería el caso con Miguel Ángel, de una minuciosa atención a los pequeños detalles anatómicos. Gran parte de la historia del cuadro está narrada, por ejemplo, en el idioma de las manos y de los dedos:

el niño Jesús estirándose para señalar la profecía de su pasión, mientras la otra mano se aferra, como la de un bebé, al tejido del manto de su madre, que sostiene el libro con la mano. Solo el niño Bautista nos mira fijamente, subrayando la relevancia del instante.

Aparte de un toque de verdor a los lados y de cielo en lo alto, se trata de una imagen que podría haber sido esculpida. Incluso cabe la posibilidad de que hubiera bastado un solo bloque de mármol; como máximo habría bastado con tres: uno para el grupo central y dos más para los ángeles a ambos lados. Los propios ángeles son adolescentes, y claramente varones; aquel cuyo rostro mira hacia nosotros se parece a *Baco*, *David* y *San Próculo*.

Los hermosos ángeles jóvenes de sexo masculino eran uno de los rasgos característicos de las vírgenes florentinas realizadas por artistas como Botticelli. Sin embargo, los ángeles de *La Madonna de Mánchester* son más graves. Un detalle, quizá casual, evoca a los esbirros juveniles de Savonarola[268]. El predicador solía exhortar a sus jóvenes seguidores a cortarse el cabello alrededor de las orejas, ya que los tirabuzones largos estaban asociados a la laxitud moral y la vida disoluta. Los ángeles de Miguel Ángel tienen melenas abundantes y rizadas, pero sus orejas están cuidadosamente expuestas.

Si Miguel Ángel estaba de verdad pintando la *Madonna* a comienzos del otoño de 1497, dejó de hacerlo porque tenía algo mucho mejor que hacer, que no habría sido un cuadro devoto privado que permanecería oculto en los apartamentos de su mecenas sino una escultura de mármol monumental destinada a ser instalada en la iglesia más importante de la cristiandad occidental. Nada podría haber sido mejor calculado para asentar su reputación, ni podría haber sido más de su gusto, ya que el mármol era su material favorito. En la carrera de Miguel Ángel sería una pauta recurrente que primero aceptara un encargo y que luego lo descuidara o lo abandonara por completo al presentarse algo mejor. En ocasiones, sin embargo, aunque de manera menos habitual y (cabe sospechar) con mayor renuencia, devolvía el dinero que se le había pagado por la obra a la que había renunciado.

A finales del otoño de 1497 a Miguel Ángel le había hecho un encargo uno de los clérigos franceses más importantes de Roma, el cardenal Jean de Bilhères-Lagraulas. El cardenal le explicó en pocas palabras lo que tenía en mente en una carta enviada el 18 de noviembre a los ancianos de Lucca:

Miguel Ángel había de «fabricar una Pietà de mármol, es decir, una Virgen María vestida con el cuerpo fallecido de Cristo desnudo y en sus brazos, para instalarlo en cierta capilla que pretendemos fundar en la basílica de San Pedro, en Roma, en la capilla de santa Petronila»[269]. La disposición era, por tanto, muy reciente, pues el cardenal dice que «acababa» de dar su visto bueno al proyecto.

Este había fructificado a través de la elocuente defensa de Jacopo Galli, que testó por Miguel Ángel en el contrato final, prometiendo osadamente que su protegido completaría la obra en un año y que «sería la obra de mármol más hermosa que exista en Roma en la actualidad, y que ningún maestro de hoy podría hacerlo mejor»[270]. Miguel Ángel, como sin duda habría señalado Jacopo Galli, era un artista joven y brillante capaz de esculpir con unos niveles de naturalidad excepcionales y sin precedentes. Las texturas vivientes del *Baco* clásico y disoluto (que sin duda le habría sido mostrado al cardenal) podían utilizarse para dotar a los seres sagrados de la *Pietà* de una presencia poco menos que alucinante.

De Bilhères era un eminente clérigo gascón y un diplomático experimentado[271]. Abad de St. Denis desde 1474, también había sido, sucesivamente, embajador ante España y enviado en una misión diplomática a Alemania, y había ascendido en el seno de la Iglesia francesa hasta que (seguramente al rondar los sesenta años) fue nombrado embajador ante la Santa Sede por el joven rey Carlos VIII. El cardenal Riario lo conocía muy bien, y por tanto también lo conocía Jacopo Galli. Sus ideas acerca de arte, arquitectura y otras cuestiones, por lo tanto, se habían formado en la Francia de finales del siglo XV, donde había numerosos ejemplos de grupos escultóricos de tamaño natural del *Santo Entierro*. La *Pietà* era el *Entierro* reducido a su esencia emocional: madre e hijo muerto. Era una clase de monumento común en Francia y en el norte de Europa, pero no en Roma, así que constituía también una manifestación de patriotismo. Uno de los *Entierros* franceses más grandiosos de finales del siglo XV es el que se encuentra en la abadía de Solesmes, en el valle del Loira, fechado en 1496 y con el escudo de armas de Carlos VIII, el señor de Bilhères[272]. También es de tamaño natural y está colocado a baja altura para que las figuras se encuentren al mismo nivel que los espectadores. Así era como se pretendía ubicar la *Pietà* de Bilhères en Roma.

La tarifa era tres veces superior a la que Miguel Ángel obtuvo por el *Baco*, y la obra era lo bastante importante como para afianzar su reputación. Exigía toda su atención. Hacia la tercera semana de noviembre se había marchado a Carrara a supervisar personalmente la extracción del bloque de mármol destinado a la talla[273], es de suponer que asistido por los canteros locales aunque la decisión final fuera suya. Se eligió un trozo, pero situado en una zona elevada e inaccesible. Más de un cuarto de siglo después, uno de los hombres de confianza de Miguel Ángel, Domenico di Giovanni da Settignano, conocido como Topolino, o «Ratoncito», escribió para contarle que había localizado algunos buenos fragmentos de mármol «justamente debajo» del punto de la roca donde estaba situado el trozo de la *Pietà*, «en las laderas de Polvaccio, ese punto difícil donde uno sabe que son de buena calidad»[274].

*

Hacia el 13 de enero de 1498 los amigos de Miguel Ángel en Roma empezaban a estar preocupados, ya que no se había molestado en ponerse en contacto con ellos[275]. Lo sabemos a raíz de una carta enviada a Florencia, a Buonarroto, por un nuevo personaje dentro de la vida de Miguel Ángel: un asistente. No sabemos nada acerca de los orígenes de este joven, salvo su nombre —Piero d'Argenta— y el nombre de su padre, Gianotto, o Giovanni. Parece ser, a partir de un par de indicios minúsculos, que había sido el peluquero del cardenal Riario, por lo que vivía del otro lado de la calle donde vivía Miguel Ángel en la Cancillería. Vasari menciona que Miguel Ángel se hizo amigo «del barbero del cardenal, que había sido pintor y que trabajaba muy aplicadamente con la témpera, pese a no tener formación alguna como dibujante»[276].

Al parecer, Miguel Ángel dibujó un boceto para este artista devenido en barbero, para ayudarlo a pintar un pequeño retablo de san Francisco recibiendo los estigmas. Este cuadro, que desapareció hace siglos, se encontraba en la iglesia de San Pietro de Montorio. Otro texto del siglo XVI[277] menciona como pintor a Piero d'Argenta, con lo que el círculo parece cerrarse. Es evidente que ya en el verano de 1497, cuando Buonarroto Buonarroti vino de visita para celebrar la conferencia sobre la crisis familiar, Piero formaba parte del círculo de Miguel Ángel, porque más tarde escribió a

Buonarroto en términos de lo más amistosos. No se sabe nada más de lo que Miguel Ángel sentía por Piero, pero este permaneció leal y afectuoso durante décadas. En el momento del sitio de Florencia de 1529-1530, y posteriormente, envió conmovedoras cartas[278] preguntando por el bienestar de Miguel Ángel y ofreciéndole refugio (en caso de que lo necesitara) en su propia casa. No sería injusto decir que su relación parece haber sido inusitadamente íntima para una relación maestro-aprendiz. A lo largo de las décadas siguientes, Miguel Ángel dio prueba a menudo de sentimientos extremadamente intensos hacia los jóvenes que estaban a su servicio, a los que cuidaba ansiosamente cuando enfermaban y, tras la muerte de uno de ellos, manifestando un grado de dolor lindante con la desesperación.

Por su parte, Piero parece haberse considerado poco menos que miembro de la familia Buonarroti. La chismosa carta que envió a Buonarroto en enero de 1498 estaba motivada por su preocupación sobre el escultor, que andaba absorto en la selección de su bloque de mármol: «El maestro Jacopo Galli y todos nosotros nos asombramos de que no haya dicho una palabra»[279]. ¿Tenía Buonarroto alguna noticia? Piero terminó la carta con gran desenfado, aunque hay que reconocer que en la actualidad su sentido del humor renacentista parece cruel. La única noticia, escribió, era que en Roma había habido una tormenta de nieve y que todos habían estado de nieve hasta el culo. Y como no había fuego para calentarlos, hubo que quemar vivos «por sus buenas obras» a un par de malhechores en Campo de Fiori.

Piero le pidió a Buonarroto que diera recuerdos a Fra Girolamo (Savonarola), broma habitual de la época de los forasteros que se dirigían a un florentino, ya que el hecho de que la ciudad hubiera caído bajo la influencia de un mero predicador se consideraba generalmente como algo ridículo, sobre todo en Roma, donde el asalto contra Savonarola estaba a punto de entrar en su fase final.

Aquel invierno fue muy severo en la Italia central. El 17 de febrero Landucci señaló que el frío era «intenso» y que había habido heladas durante dos meses seguidos[280]. Debía de hacer un frío feroz en las montañas que rodeaban Carrara, lo que obstaculizaría el proceso (por lo demás, difícil y peligroso en cualquier época del año) de extraer el bloque de la pared del acantilado mediante cinceles y cuñas, y luego hacerlo bajar por pendientes

escarpadas sobre una plataforma parecida a un trineo que llevaba el nombre de *lizza*.

Hasta el 9 de febrero a Miguel Ángel no le pagaron los gastos para una brida y un arnés para que el caballo tirase del carro preparado para el mármol[281], lo que indica que la carga finalmente había llegado abajo del todo y podía ser transportada sobre ruedas en lugar de en un trineo. Después de aquello regresó, evidentemente pasando por Florencia, porque llevó de vuelta consigo la respuesta de Buonarroto a Piero. Debió de haber pasado por la ciudad alrededor del momento en que se celebró la última y más grande de las hogueras de las vanidades organizadas por las brigadas de jóvenes puritanos de Savonarola. El 27 de febrero, en la Piazza de' Signori, se prendió fuego a una pila de «estatuas desnudas y tableros de juego, libros heréticos […] y muchos otros objetos vanos de gran valor, cuyo valor se estimaba en miles de florines»[282]. Asistieron a ella procesiones de muchachos que portaban cruces.

El 10 de marzo Piero d'Argenta volvió a escribirle a Buonarroto[283]. Miguel Ángel había vuelto, pero el mármol aún no había llegado. No había noticias de Roma, según Piero, aunque nueve personas habían sido puestas en la picota el día anterior y otras cinco habían sido ahorcadas.

La tragedia de Savonarola estaba llegando a su punto culminante. El papa Alejandro VI estaba decidido a destruirlo; en Florencia, una presión implacable procedente de Roma estaba inclinando la balanza en su contra: según Piero d'Argenta, «el hermano seráfico Girolamo […] está haciendo que toda Roma hable de él, y lo que se dice es que es un hereje putrefacto»[284].

Piero sugirió que acudiera a Roma, donde sería «canonizado». Eso, con toda seguridad, habría supuesto que lo hubieran quemado vivo en el Campo de Fiori, que estaba a una distancia muy corta de Isola Galli, donde vivía y trabajaba Miguel Ángel. Allí tenían lugar ejecuciones salvajes de manera regular. El 7 de abril de 1498, por ejemplo, se produjo una muerte espectacularmente horrible[285], la del criado morisco —es de suponer que negro— de una cortesana llamada Cursetta. Este había tenido la costumbre de deambular por ahí vestido con ropas de mujer bajo el nombre de «Bárbara española» y de cometer actos ignominiosos que Johann Burchard —el Maestro de Ceremonias del papa que narró estos acontecimientos— solo

podía imaginar. La «Bárbara española» fue conducida al Campo de Fiori con el vestido arrebujado para que todo el mundo pudiera verle los testículos, y allí fue quemado en la picota (aunque costó encender el fuego, ya que la madera estaba húmeda porque había estado lloviendo de manera torrencial).

Piero d'Argenta consideraba tales espectáculos como una parte entretenida de la vida cotidiana, lo que debió de ser la actitud general entre sus coetáneos. No hay constancia de lo que pensaba al respecto Miguel Ángel, pero existen indicios de que aquel trato tan cruel afectó poderosamente a su imaginación. Las imágenes que creó en piedra y en papel, así como la imaginería de su poesía, suelen estar ligadas al castigo y al encarcelamiento. Las ligaduras, las torturas y el cautiverio se le vienen con naturalidad a la mente como metáforas de su propio destino como amante desgraciado, o simplemente de la condición humana. Un madrigal de Miguel Ángel de alrededor de 1544-1545 comienza así: «Aquel al que se lleva desde un tribunal de justicia/donde el alma abandona al cuerpo/camina no menos involuntariamente/que yo hacia la muerte»[286].

Cuesta evitar la impresión de que sus emociones fuesen contradictorias. La Iglesia en la que creía denunciaba como pecaminosos sus sentimientos de deseo físico más poderosos; y si la ley se aplicaba estrictamente (cosa que por lo general no sucedía), tales deseos podían ser castigados con la muerte. Esta posición parece haber inquietado bastante poco a algunos de sus coetáneos (entre ellos algunos clérigos), pero seguramente preocupó muchísimo a Miguel Ángel, tan concienzudo y devoto.

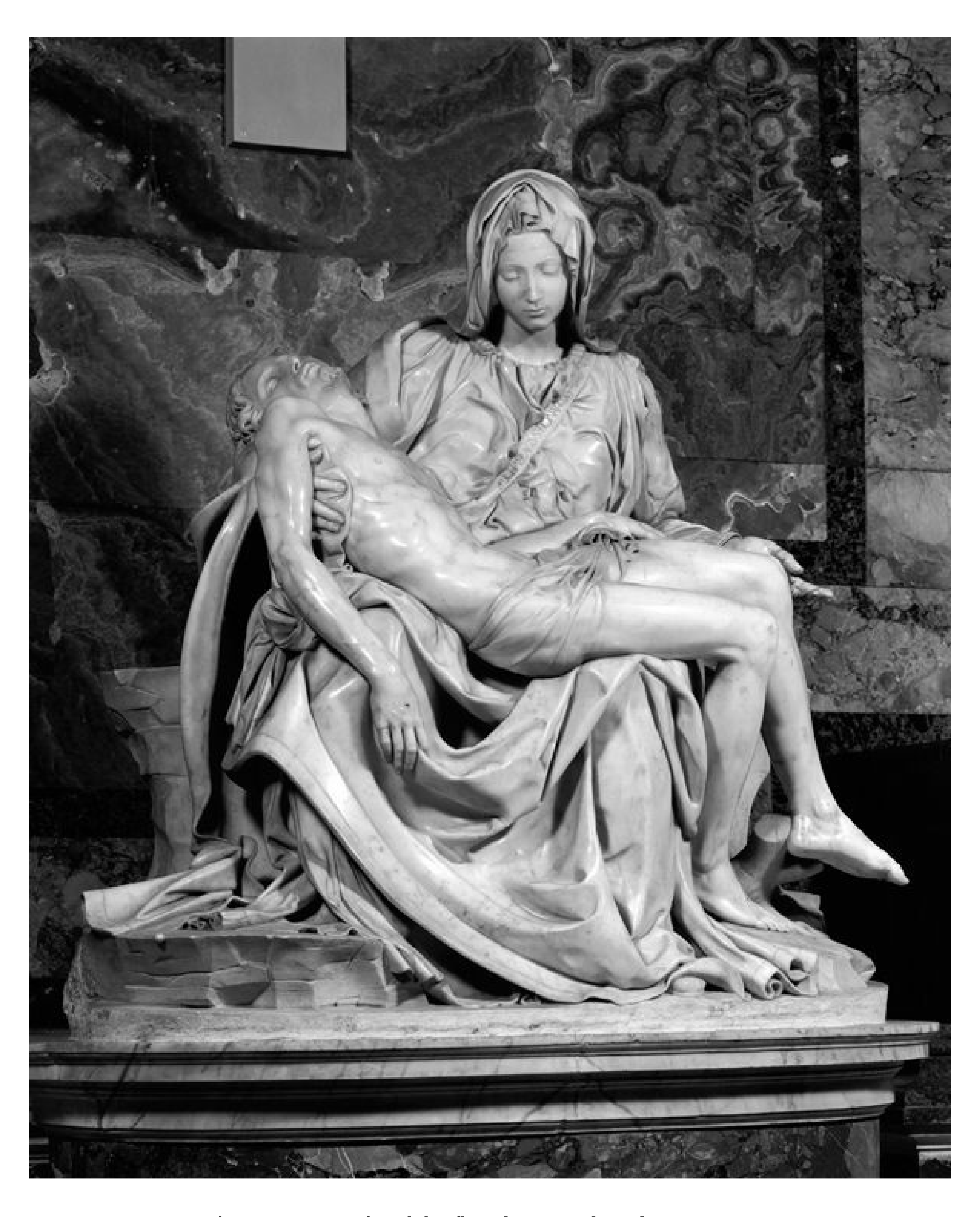
Por su parte, Girolamo Savonarola iba a caminar hacia la muerte muy pronto[287]. En marzo su apoyo se desmoronó tras un torpe fracaso. Los franciscanos de Santa Croce desafiaron a los dominicos de Savonarola a una ordalía mediante el fuego, para descubrir quién tenía realmente a Dios de su parte. Aquello acabó el 6 de abril en un desafío. Se erigió una compleja estructura elevada, rebosante de leña e impregnada de alquitrán, petróleo y pólvora delante del Palazzo della Signoria. Un ayudante de Savonarola, Fra Domenico de Pescia, se había ofrecido como voluntario para atravesar aquel pasaje infernal, pero los franciscanos pusieron numerosas objeciones a la organización, y finalmente empezó a llover.

En consecuencia, nadie atravesó las llamas, pero fue Savonarola quien quedó como perdedor. Los florentinos habían esperado un milagro que no se

produjo. Al día siguiente, el convento de San Marco fue asaltado(30), y Savonarola y sus hombres fueron hechos prisioneros. Lo torturaron, lo obligaron a confesar que era un embustero y un farsante, se retractó, fue torturado de nuevo y finalmente lo ahorcaron con dos de sus compañeros el 23 de mayo. Luego quemaron sus cuerpos y las cenizas de Savonarola fueron desperdigadas para evitar que sus reliquias se convirtieran en objeto de culto sectario. La estratagema no dio resultado. La muerte del fraile fue el final de toda una época de la historia florentina, pero el culto de Savonarola no había hecho más que comenzar.

*

El 7 de abril, el mismo día en que quemaron a la «Bárbara española», el cardenal De Bilhères escribió a los Signori de Florencia (que estaban ocupados sometiendo a Savonarola a despiadados interrogatorios)[288]. De Bilhères pidió a los señores ayuda para transportar la piedra para su *Pietà*. Se quejaba de que a *«uno nostro»* (uno de sus criados) le estuvieran poniendo trabas para cortar y transportar mármol. Puede que el problema tuviera que ver con los impuestos sobre exportaciones de mármol de sus tierras que el conde Alberico, marqués de Massa y de Carrara, estaba subiendo mucho en aquellos momentos. Después de un retraso tras otro, durante más de dos meses Miguel Ángel continuó pagando por mover la piedra mientras esta se iba aproximando a la desembocadura del Tíber y era descargada por fin en el puerto de Ripa en junio. Mientras esperaba que apareciera por fin la piedra, es probable que estuviera afinando sus ideas para la escultura.



Pietà, 1498-1500, mármol, basílica de San Pedro, El Vaticano, Roma.

La edad aparente de la Virgen es uno de los aspectos más extraños de la

escultura acabada. Parece una adolescente o, como mucho, una mujer de veintipocos años. En la época en que escribió Condivi, a mediados del siglo XVI, aquel extraño rasgo de la *Pietà* era un claro motivo de controversia, y es uno de los momentos en los que el propio Miguel Ángel parece dejar de ocultarse detrás del respetuoso narrador y dirigirse directamente al lector.

Condivi explica que le planteó la pregunta al artista[289], que le explicó que una mujer de la castidad de la Virgen, no corrompida jamás por «ni un mínimo deseo lascivo», conservaría su aspecto juvenil durante mucho más tiempo de lo normal. En su opinión, su frescura virginal había sido mantenida por Dios como modo de subrayar su pureza.

Este motivo, aunque fuese ingenioso, es muy poco probable. Y no obstante, cualquiera que fuera el motivo, Miguel Ángel esculpió una Madonna que habría sido apropiada para una escultura de la Virgen y el niño. Esta aporta cierto erotismo a la escultura: una mujer joven en edad de tener hijos sostiene, en lugar de un bebé, el cadáver de su hijo adulto sobre las rodillas.

La impresión de que se trata de una progenitora y de su hijo se ve acentuada por las enormes dimensiones de la Madonna: si se pusiera en pie, sería gigantesca. Tiene los hombros anchos, sus rodillas son como dos imponentes laderas de un valle de montaña (a decir verdad, bastante semejantes a los dos picos elevados que dominan Carrara). Esta anomalía, cuando uno se fija en ella, es muy grande, pero como tan a menudo sucede con Miguel Ángel, es inseparable de la fuerza que emana de la obra.

La verdadera explicación quizá residiera en su sentido del decoro artístico. Las diosas de las antiguas Grecia y Roma no eran de mediana edad; una divinidad como la Madonna debería de tener un aspecto igualmente juvenil o, cuando menos, así debía de parecerle a una mente tan inmersa en la Antigüedad clásica como la de Miguel Ángel en 1498. La explicación teológica se habría elaborado mucho tiempo después.

*

En la actualidad, la *Pietà* de Miguel Ángel es un caso manifiesto de una obra de arte demasiado célebre para su propio bien. En el siglo XXI la vemos (o tratamos de verla) a distancia, tras un cristal blindado. El visitante se

encuentra entre una muchedumbre de otros turistas esforzándose por apreciar la obra, lejana pero intensamente iluminada, de un modo diametralmente opuesto a la forma en que Miguel Ángel esperaba que fuera apreciada.

Su destino original, la capilla de Santa Petronila (que fue demolida cuando Bramante empezó a reconstruir la basílica de San Pedro una década más tarde) era un mausoleo romano del siglo IV[290]. Los indicios —siendo el mayor de todos ellos la propia escultura— apuntan a que fue ubicada para que resplandeciera bajo la luz que se filtraba desde los ventanales de la rotonda que había encima. Se trata de una obra con una superficie extraordinariamente detallada y refinada. Vasari describió el cuerpo prácticamente desnudo de Cristo con un entusiasmo que rozaba el éxtasis: «Sería imposible encontrar un cuerpo que evidenciase mayor dominio del arte y dotado de miembros más hermosos, o un desnudo que exhibiera mayor detalle en lo tocante a los músculos, las venas o los nervios». No obstante, como ha señalado William Wallace[291], el cuerpo y la cabeza de Cristo solo resultan visibles si se ven desde la perspectiva de alguien que se encuentra aproximadamente al mismo nivel de la propia escultura. La *Pietà* se esculpió para ser vista de cerca y en la penumbra, donde la pureza y blancura de sus superficies resplandecen.

Si Lorenzo de Médici, en opinión de Maquiavelo, era en realidad dos personas distintas convertidas en una por una fusión imposible, lo mismo podría decirse de la personalidad artística de Miguel Ángel. En la *Pietà* unió la imagen más intensamente emotiva de la contemplación religiosa del norte de Europa con los rasgos serenos y la desnudez impecable y anatómicamente precisa del arte clásico. El toque más clásico de todos fue su propia firma. Sobre una banda que atravesaba el pecho de la Virgen, Miguel Ángel inscribió las palabras «MICHAEL. A [N]GELUS.BONAROTUS. FLORENT.FACIEBA[T]» («Miguel Ángel el florentino hacía»). Vasari ofrece un relato muy gráfico de por qué hizo tal cosa:

> Un día acudió a donde estaba la estatua y se encontró con un grupo de forasteros de Lombardía alabándola; entonces, uno de ellos le preguntó a otro quién la había hecho, y le dieron por respuesta: «Nuestro Gobbo de Milán». Miguel Ángel se quedó allí sin decir palabra, pero estaba muy desconcertado de ver cómo se atribuían a otro sus esfuerzos. Entonces, una noche, cogió sus cinceles, se encerró allí con una luz y esculpió su nombre sobre la estatua[292].

Esto no puede ser cierto, porque la banda en la que Miguel Ángel puso su

firma forma parte integral del diseño, y no tiene otra finalidad que portar esas palabras. En consecuencia, desde el primer momento debió de haber pretendido que la escultura fuese un anuncio de su persona. No obstante, parece probable que quisiera destacar el hecho de que era obra suya y no de un competidor como Cristoforo Solari (1468-1524), conocido como Il Gobbo o «El giboso»(31)[293].

La firma de Miguel Ángel estaba en pasado imperfecto: *faciebat*[294]. Esto era una alusión elegante y erudita a un pasaje del prólogo a la *Historia natural* de Plinio. El autor latino había descrito la modestia de grandes artistas griegos como Apeles y Policleto, que habían firmado sus obras exactamente de esa manera, «como si el arte fuera siempre algo en curso y sin terminar». Seguramente Miguel Ángel había oído hablar de este pasaje de Plinio mucho tiempo antes[295]; su viejo mentor Poliziano (que había encontrado una versión del mismo en un fragmento de mármol en Roma en 1488, cerca de la casa de Jacopo Galli) había reparado en él y lo había destacado.

Esta manera de firmar proclamaba que la perfección en el arte era un ideal de muy improbable consecución, cosa que sintonizaba con el temperamento de Miguel Ángel, que le añadió un toque propio. La misma palabra *faciebat* está sin terminar, pues la «T» final desaparece detrás de un pliegue de tela.

Esta, la más elaboradamente acabada de todas sus esculturas, es la única que el propio Miguel Ángel señala de manera destacada como perfectible. Jamás volvió a firmar nada, porque no tuvo que hacerlo. A partir de ese momento en adelante, resultaría obvio de quién era la obra. Fue instalada a más tardar en julio de 1500[296], y probablemente antes. La *Pietà* le consagró como artista: tenía veinticinco años.



David, 1501-1504, mármol, Galleria dell'Academia, Florencia; detalle del torso.

8. *David* y otros cuerpos

«El problema plástico [de Miguel Ángel] no era ni el medieval —construir una catedral— ni el griego —construir un hombre que fuera como un dios—, sino hacer una catedral a partir del hombre»[297].

Barnett Newman, *The Sublime is Now*, 1948

«Con Miguel Ángel la ciencia anatómica se convierte en música. Con él, el cuerpo humano se transforma en materia arquitectónica para construir sueños»[298].

Umberto Boccioni, *Pintura futurista*, 1911

El 2 de septiembre de 1500, a Miguel Ángel le concedieron un crédito de sesenta ducados por un cuadro destinado a la iglesia de San Agostino en Roma[299]. Una vez más, parece que Jacopo Galli le había encontrado trabajo. El cuadro era para el retablo de una capilla donada por Giovanni Ebu, difunto obispo de Crotone. El obispo había muerto en 1496, y quedó en manos del cardenal Riario concluir sus negocios. Ahora bien, el cardenal se encontraba entonces en el exilio, tras haber decidido que sería más conveniente marcharse después de que el clima político de la Roma de los Borgia se volviera amenazador(32). Dos de sus hombres quedaron a cargo de organizar la capilla del obispo, y uno de ellos era Galli.

La capilla del difunto obispo de Crotone estaba ocupada por la *Pietà*; de ahí que, con toda probabilidad, lo que se le pidió a Miguel Ángel que pintara fuese otra representación, muy distinta, del cuerpo sin vida de Jesucristo. Muchos estudiosos, pero no todos, creen que empezó a pintar el cuadro aunque que no llegara a terminarlo, y que ese es el panel que se encuentra expuesto en la actualidad en la National Gallery de Londres con el nombre de *El santo entierro*.

Los colores se han desvaído de manera desigual, por lo que el rojo anaranjado de la túnica de san Juan resulta pálido, aunque no fuera esa la

intención del artista. De acuerdo con el planteamiento cromático original, ese rojo habría sido equilibrado por el intenso color verde oliva de la túnica que habría lucido María, que sostiene a Jesús, mientras que María Magdalena habría llevado un traje de color azul celeste y magenta, y el de la Virgen tendría la profundidad del lapislázuli. El cuerpo de Cristo habría estado envuelto en una aureola de tela suntuosamente teñida (*vid.* imagen 7 del Álbum).

Este está completamente desnudo y sostenido de manera que parece estar flotando, casi erguido, frente a nosotros. Como ha señalado el historiador del arte y experto en Miguel Ángel Michael Hirst, la primera descripción de la obra en el inventario realizado en 1649 de la colección a la que entonces pertenecía (la Farnese) es más precisa: *Cristo llevado a la tumba*. El punto de fuga del cuadro es un bello cadáver masculino, prácticamente carente de las huellas de los suplicios de la flagelación y la crucifixión. A simple vista, parece que las tres personas que rodean a Jesucristo están subiendo su cadáver por unas escaleras hasta la tumba tallada en piedra que se ve al fondo. En realidad, nos lo muestran, y con una exhaustividad poco común.

En el cuadro hay varias áreas que quedaron completamente sin pintar, entre ellas la figura plañidera de la Virgen en la parte inferior derecha y la boca abierta del sepulcro excavado en la gruta que se ve en la parte superior. La más extraña de esas áreas en blanco es la que ronda las inmediaciones del pene de Cristo. Cuesta mucho creer que Miguel Ángel hubiera dejado sin terminar esta parte precisamente. Cabe la posibilidad de que más adelante alguien decidiera borrarla. La determinación de Miguel Ángel a la hora de recurrir a la desnudez completa para figuras sagradas en lugares públicos siempre fue motivo de controversia, y lo fue más todavía en etapas posteriores de su vida y tras su muerte.

El santo entierro es la primera de las obras de Miguel Ángel (al menos para los expertos que admiten que sea una de sus obras) de la que ha sobrevivido un boceto: un dibujo para la figura de María Magdalena, arrodillada a la izquierda[300]. Está claro que para trazar la figura posó una modelo de carne y hueso. Si uno acepta este dibujo (y, como es natural, los expertos que no son partidarios del cuadro también rechazan el dibujo), entonces es el único caso documentado que existe de Miguel Ángel contemplando a una mujer desnuda de carne y hueso. En la *Pietà*, *El santo*

entierro y en el transcurso de los años venideros, su tema por excelencia fue el cuerpo masculino desnudo, musculado y de una belleza casi sobrenatural.

*

Miguel Ángel no solo investigó el cuerpo mediante la contemplación de los cuerpos desnudos de personas vivas sino también mediante la disección de cadáveres, desollándolos y fijándose con atención en la musculatura y los huesos subyacentes. Comenzó a hacerlo a finales de la adolescencia. Mientras trabajaba en el *Crucifijo* de Santo Spirito, Miguel Ángel emprendió un estudio de la anatomía humana que se prolongó durante la mayor parte del resto de su vida. Condivi describió las excelentes relaciones que mantenía con el prior del convento, que le proporcionaba cadáveres que diseccionar y una habitación donde hacerlo[301]. Aquella macabra actividad —sórdida, insalubre y horripilante, llevada a cabo sin refrigeración y por tanto preferentemente cuando hacía frío— le procuraba «el mayor de los placeres posibles». A partir de ese momento, según Miguel Ángel le dijo a Calcagni, realizó disecciones siempre que pudo. Y aquel macabro pasatiempo era comprensible, porque los huesos y la musculatura del cuerpo humano eran los elementos fundamentales de su arte.

Santo Spirito no era un gran hospital en el que cupiera esperar que se realizaran disecciones, sino un convento agustino con una enfermería adosada donde de vez en cuando fallecían pacientes. Tampoco era fácil para los artistas llevar a cabo estudios anatómicos, pese a que se considerara recomendable el conocimiento del tema para escultores y pintores. Lorenzo Ghiberti, autor de la «Puerta del Paraíso» del baptisterio de Florencia, escribió en 1450 que un escultor que aspirase a hacer una estatua de un hombre debería asistir a unas cuantas disecciones para descubrir «cuántos huesos hay en el cuerpo humano, y los músculos, y los tendones y todas sus conexiones»[302].

El análisis del interior del cuerpo humano mediante la disección fue uno de los avances más extraordinarios en el conocimiento realizados en esa época supuestamente atrasada que denominamos Edad Media. El historiador de la ciencia medieval James Hannam lo ha descrito como «uno de los acontecimientos más sorprendentes en la historia de las ciencias naturales»[303]. En casi todas las culturas anteriores existió un poderoso

tabú contra la disección y examen de cadáveres. El conocimiento clásico de la anatomía, tal como aparece expuesto en los escritos de Galeno, autoridad médica de la Antigüedad, se basaba en gran parte en el examen de animales muertos, cerdos y simios en particular. Ni la legislación romana ni la islámica permitían la disección de cadáveres humanos.

Como al igual que varias de las innovaciones que dieron forma a la vida contemporánea, esta comenzó en la Italia medieval. (La invención de los anteojos es otra). Las primeras disecciones de las que existe constancia documental se realizaron en la facultad médica de la gran Universidad de Bolonia a comienzos del siglo XIV. El profesor explicaba desde una tarima mientras los asistentes abrían el cadáver de un criminal ejecutado y el público observaba desde los bancos situados a su alrededor. Seguramente sería esta la clase de disección a la que Ghiberti recomendaba a los artistas que asistiesen.

Las disecciones de las que Miguel Ángel le habló a Condivi eran manifiestamente privadas, asuntos ad hoc en los que el artista no era solo un observador sino un investigador activo. Miguel Ángel fue uno de los primeros artistas en hacer aquello, pero existía un precedente. Según Vasari, Antonio del Pollaiuolo «comprendió la pintura de desnudos de una forma más moderna que la de maestros anteriores y diseccionó muchos cadáveres para observar su anatomía»[304].

Ahora bien, la obtención de los especímenes necesarios —cadáveres a cuya disección nadie se opusiera— era un asunto muy complicado. Incluso un anatomista tan célebre como Andrés Vesalio (1514-1564) admitió medio siglo después que desvalijaba tumbas, y que desollaba rápidamente a una fallecida para que sus parientes no pudieran reconocerla, y (en una misión científica especialmente macabra) recuperaba al alba los miembros chamuscados de un criminal quemado en la hoguera[305].

Leonardo da Vinci (1452-1519) fue otro artista que sin duda estaba estudiando anatomía a finales de la década de 1480 y comienzos de la de 1490[306]. En Milán, sin embargo, donde residía, sus oportunidades para examinar a especímenes humanos se veían limitadas, al parecer, por el hecho de que era «solo» un pintor. El prior de Santo Spirito podría muy bien haberse mostrado comprensivo al respecto tratándose de uno de los artistas favoritos de la corte de los Médici, como era Miguel Ángel. La propia iglesia

de Santo Spirito estaba estrechamente ligada a Lorenzo y a Piero de Médici, y se encontraba en un barrio de Florencia en el que los Médici contaban con mucho apoyo. Con todo, al joven artista aún le habría hecho falta una cierta instrucción acerca de cómo llevar a cabo la operación. En la práctica, los artistas colaboraban a menudo con médicos. De un modo u otro, es evidente que a lo largo de los años Miguel Ángel encontró oportunidades para llevar a cabo disecciones. En el siglo XVI, Bolonia le habría proporcionado ocasiones para observar y quizá realizar disecciones (si bien bajo licencia de la autoridad papal), y gozando del apoyo de cardenales poderosos es posible que Miguel Ángel obtuviera permiso para realizar disecciones de forma privada. La rapidez con que alcanzó la maestría en su oficio así lo indica. Estaba a punto de crear una de las esculturas desnudas más célebres de la historia del arte.

*

En la primavera de 1501, por lo visto tras dejar inacabado *El santo entierro* en su estudio romano y poner a Piero d’Argenta al frente del establecimiento, Miguel Ángel se marchó a Florencia[307]. Es probable que el principal motivo de aquel viaje fuera el que indica Vasari: «Algunos de sus amigos le escribieron desde Florencia urgiéndole que regresara allí, dado que parecía muy probable que pudiera obtener el bloque de mármol que se encontraba en la Oficina de Obras»[308]. Se trataba, añadió, de un bloque tras el que Miguel Ángel llevaba mucho tiempo.

No hay duda de que así era. El bloque había sido extraído en Carrara casi cuarenta años antes, trasladado a Florencia y luego abandonado[309]. Miguel Ángel le dijo a Tiberio Calcagni que cuando estaba tallando el *David*, algunos de los canteros que habían transportado la piedra original seguían vivos[310]. Según un documento, uno de ellos se llamaba Bacellino da Settignano[311]. Así pues, es probable que Miguel Ángel hubiese oído hablar de aquel imponente bloque rocoso desde su infancia en aquel mismo pueblo, Settignano.

No resulta difícil suponer quiénes podrían haber sido los «amigos» de Miguel Ángel que le dieron la noticia de que aquel bloque estaba a punto de quedar disponible. Varios de los miembros del círculo de artistas y arquitectos que rodeaban a Lorenzo de Médici estaban en aquel momento en

Florencia, entre ellos el arquitecto Giuliano da Sangallo y su colega Simone del Pollaiuolo, más conocido como Cronaca (c. 1457-1508), que era *capomaestro* —arquitecto en jefe— de las obras en el Duomo, y que por tanto estaba muy bien situado para saber cuáles eran los debates en curso. Simone se había labrado una reputación de una forma curiosa[312]. De acuerdo con la versión de Vasari, era un pariente menor del gran escultor Antonio del Pollaiuolo, que había huido de Florencia «debido a alguna pelea». Se unió a Antonio en Roma, donde este último estaba trabajando, y mientras se encontraba allí comenzó a observar los edificios antiguos, y acabaron deleitándole tanto que se pasó su tiempo midiéndolos «con la mayor diligencia». Al regresar a Florencia describió las ruinas romanas con tal precisión que le apodaron *Il Cronaca* —«El Cronista»— o, como diríamos nosotros, la enciclopedia arquitectónica ambulante. Como ya hemos visto, Miguel Ángel compartía plenamente este gusto poco menos que erudito por las ruinas clásicas.

Era altamente recomendable que Miguel Ángel se encontrara sobre el terreno si quería tener la oportunidad de esculpir aquel bloque de piedra. El resultado de la competencia por esculpir el gigante inacabado no era tan previsible de antemano como pudiera parecer. Visto retrospectivamente, es imposible imaginar a nadie más esculpiendo el *David*, pero en la primavera de 1501 Miguel Ángel llevaba media década fuera de Florencia, y su revolucionaria obra —la *Pietà*— solo había sido desvelada recientemente y en un lugar lejano. Había otros escultores que podían albergar esperanzas razonables de que les hicieran aquel encargo. Condivi señaló a uno en particular: Andrea Sansovino pidió al consejo que supervisaba las obras de construcción y decoración del Duomo, u *Operai*, que le «obsequiasen» con el mármol, «prometiendo que, añadiendo determinados fragmentos, sería capaz de esculpir una figura a partir del mismo»[313].

Andrea Sansovino (c. 1467-1529) era un artista un poco mayor que Miguel Ángel y también (según Vasari) había trabajado en el jardín de las esculturas de Lorenzo el Magnífico[314]. También él se especializó en la talla del mármol, y en torno a esta época se les estaban haciendo abundantes encargos escultóricos: dos estatuas para la catedral de Génova, probablemente en 1501, y un grupo destacado del bautismo de Cristo para el baptisterio de Florencia, que fueron acordados en un contrato con fecha de abril de 1502.

De no haber vuelto Miguel Ángel de Roma, es muy posible que Sansovino se hubiera hecho con el bloque gigante destinado al *David*. Parece probable que, como habría de suceder una y otra vez, Miguel Ángel privó sin dudarlo a un rival de un trabajo que él mismo ansiaba apasionadamente, pero ¿cómo convenció al consejo de que debía dársele ese bloque de mármol a él?

Por lo visto, Sansovino se proponía hacer su escultura incorporándole fragmentos adicionales de mármol, por lo que cabe suponer que el argumento que permitió a Miguel Ángel llevarse el gato al agua fue que él podría realizar una figura a partir del bloque tal cual estaba y sin añadidos ulteriores. Se trataba de una forma más noble y mejor de esculpir —a partir de un solo bloque, *ex uno lapide*—, y había sido ensalzada por Plinio el Viejo. Miguel Ángel se había dado cuenta de que el bloque ya parcialmente esculpido contenía material suficiente para realizar una figura distinta, y él podía crearla (quizá fuera este el paso principal) desnudando al *David*.

Para entender esto, tenemos que echar un breve vistazo a la historia de ese bloque marmóreo[315]. A comienzos del siglo XV, hubo una serie de intentos de realizar figuras de profetas con destino a los baluartes de las tres tribunas, o ábsides, del Duomo. Se trataba de un plan a largo plazo: en 1408-1409, Donatello y otro escultor de aquella época, Nanni di Banco, habían realizado un par de figuras de mármol de tamaño natural con esa finalidad, pero nunca fueron colocadas en su sitio, cabe suponer que porque alguien reparó en que iban a parecer ridículamente pequeñas vistas desde abajo. Lo que hacía falta para aquella posición era una escultura gigante. Donatello hizo luego un coloso, un *Josué* de terracota pintado de blanco. Ahora bien, la terracota, que se erosiona con facilidad, no era, evidentemente, el material idóneo.

Por tanto, en 1464, a otro escultor llamado Agostino di Duccio le encargaron que esculpiera un David en mármol. Se trasladó a Carrara para ordenar la extracción de un bloque de mármol apropiado, y para aligerar la pesada carga durante el camino de vuelta, Agostino realizó algo de talla preliminar en su escultura. En 1501, los miembros del *Operai* describieron la figura como *male abozatum*, es decir, «mal abocetada».

Agostino «había cortado el mármol entre las piernas», según Vasari[316], y al parecer también había pulido el torso, porque según las minutas del *Operai*, en el pecho del bloque había un nódulo, lo que a su vez implica que el *David* original de Agostino habría tenido que estar vestido, no desnudo,

que es lo que habría cabido esperar.

El *David* de Donatello de 1408 iba vestido con capa y túnica, y tenía efectivamente un nódulo en el pecho, allí donde está anudada la capa[317]. El *David* de bronce de Verrocchio también está vestido. Es cierto que el posterior *David* de bronce de Donatello estaba desnudo, pero originalmente no se pretendía que fuera una escultura pública; estaba destinado a un espacio semiprivado en el patio del Palazzo Médici. Si se pretendía que la escultura abocetada original se asemejara al primer *David* de mármol de Donatello (que tenía las piernas separadas y la capa abrochada por delante) eso explicaría que Miguel Ángel lograse hallar en el interior de ese drapeado una figura desnuda más esbelta. En otras palabras, además de algo deseable desde el punto de vista artístico, la desnudez del *David* era una necesidad práctica. Y por supuesto, esa desnudez frontal, detallada e individualizada (combinada con sus heroicas dimensiones) ha seguido siendo el rasgo singular más llamativo de la estatua, desde el siglo XVI al XXI.

La anatomía del *David* no es realista, pero sí evidencia una observación muy minuciosa de cuerpos reales, tanto vivos como muertos. Es la obra de alguien que se ha fijado muy de cerca, por ejemplo, en la estructura de las tetillas, en la forma en que el ombligo se hunde en la pared muscular del abdomen con delicados hoyuelos de la piel circundante, la suave arquitectura de la piel, los músculos y las costillas de la caja torácica —que no están claramente perfilados como en los desnudos de artistas anteriores, como Pollaiuolo o Signorelli, sino que tienen un aspecto delicado y vivo—, y en la forma en que las venas destacan sobre los ligamentos y los huesos de la mano.

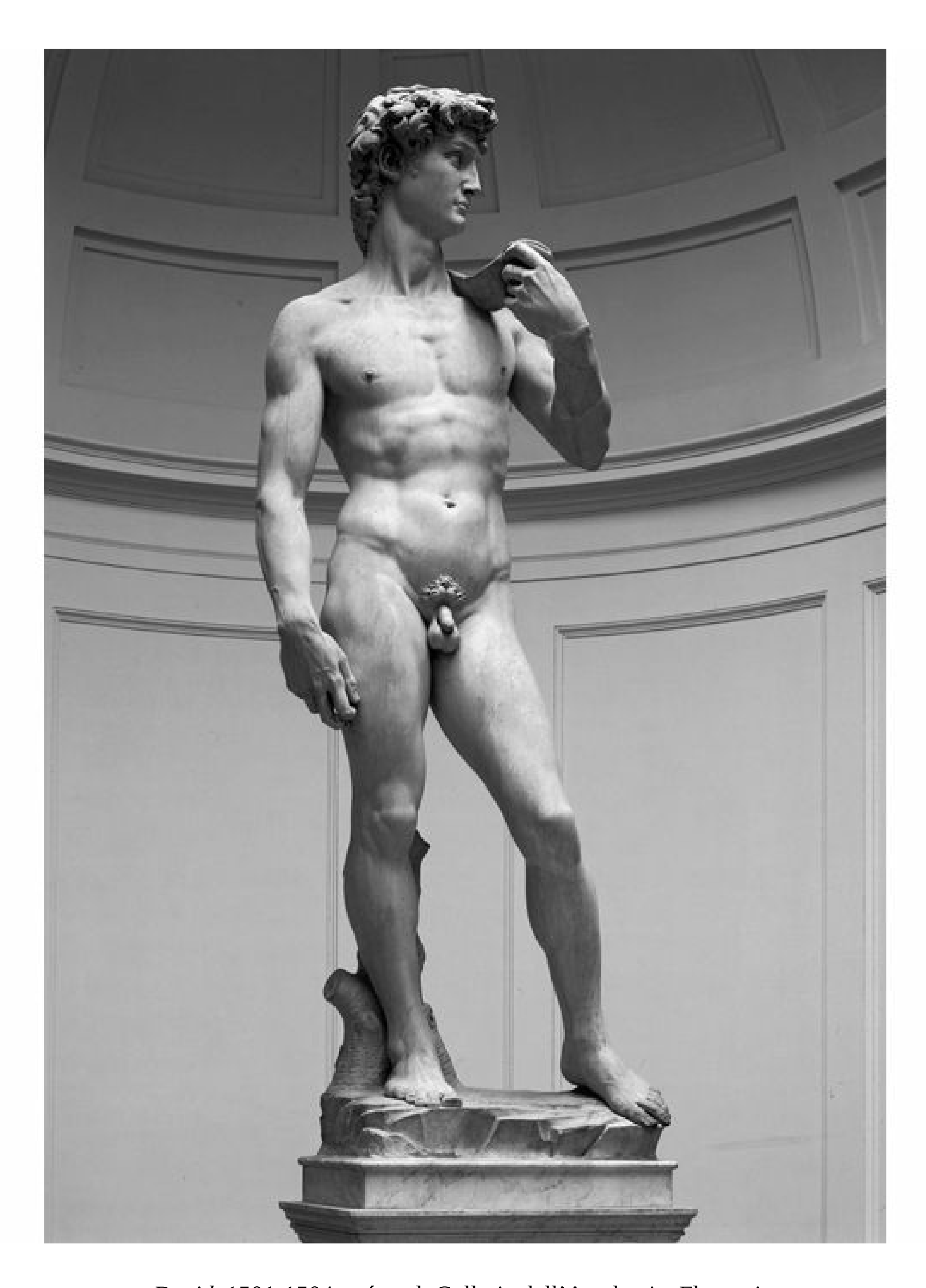
Vasari sostuvo que Leonardo da Vinci también había estado entre los candidatos a esculpir el gigantesco bloque[318]. De ser así, no debió de tratarse de una propuesta demasiado seria, ya que Leonardo (pese a haber sido formado por el gran escultor Andrea Verrocchio) no tenía historial alguno en el trabajo de la piedra. Era, eso sí, la suya una presencia permanente en el panorama artístico florentino, al ser el pintor vivo más célebre. Durante casi dos décadas, Leonardo había estado trabajando en Milán, de manera que Miguel Ángel no se habría topado con él cara a cara, aunque sin duda habría oído hablar de sus logros, entre ellos el gran mural de *La última cena* y el proyecto enormemente ambicioso de un monumento

ecuestre gigante hecho en bronce.

Ahora Leonardo estaba de nuevo en Florencia, tras haber huido de Milán después de que el ejército francés tomara la ciudad en 1499[319]. Señaló su regreso con un golpe de efecto espectacular aunque tardío, cosa habitual en él. Tras haber vuelto a Florencia en 1500, los frailes de la orden de los servitas le encargaron un gran cuadro de *La Virgen, el niño Jesús y santa Ana* para su basílica de la Santísima Anunciada. Durante algún tiempo, Leonardo no hizo nada al respecto, pero luego, a finales de marzo y abril de 1501, en el preciso momento en que Miguel Ángel estaba a punto de lograr que le concedieran el gran bloque de mármol destinado al *David*, Leonardo hizo un boceto a tamaño natural para el mismo cuadro.

Una vez estuvo terminado, hizo algo poco común (y sin precedentes): organizó una exposición del boceto en su taller de la Santísima Anunciada. Como es natural, todos los artistas de Florencia acudieron a verlo; Vasari escribió que, durante los dos días en que estuvo expuesto, la estancia estuvo llena de «una multitud de hombres y mujeres, jóvenes y viejos, que acudían en manada, como si asistieran a un gran festival, para contemplarlo asombrados»[320].

Se trata de un momento extraordinario. Por primera vez, quizá, desde la Antigüedad clásica, un público se congregó para admirar una obra de arte no por lo que representaba sino por sí misma, en tanto «maravilla». Todo esto parece curiosamente contemporáneo, como el estreno privado de una nueva obra de un artista famoso. Como veremos, Miguel Ángel tomó nota, tanto del boceto como de la forma en que fue expuesto.



David, 1501-1504, mármol, Galleria dell'Academia, Florencia.

Resulta atormentador lo poco que sabemos acerca de la relación de estos dos sublimes artistas. No han llegado hasta nosotros cartas de Miguel Ángel de cuando estaba de nuevo en casa con su familia, y las voluminosas

anotaciones de Leonardo apenas contienen materiales íntimos. Y no obstante, ambos pasaron media década en Florencia compitiendo en un momento dado de manera explícita, casi formal. Miguel Ángel podría haber aprendido mucho de Leonardo, si bien, como ya hemos visto a raíz de su intento de ocultar que había sido aprendiz con Ghirlandaio, era de lo más renuente a reconocer que hubiera aprendido lo que fuera de otro artista. Leonardo era de la misma generación que el padre de Miguel Ángel, Lodovico. En 1501 él tenía cuarenta y nueve años, y Miguel Ángel veintiséis. No obstante, también había aspectos de la obra de Miguel Ángel que, pese a que Leonardo no los copiara en sentido estricto, al menos lo alentaron a internarse en nuevos rumbos.

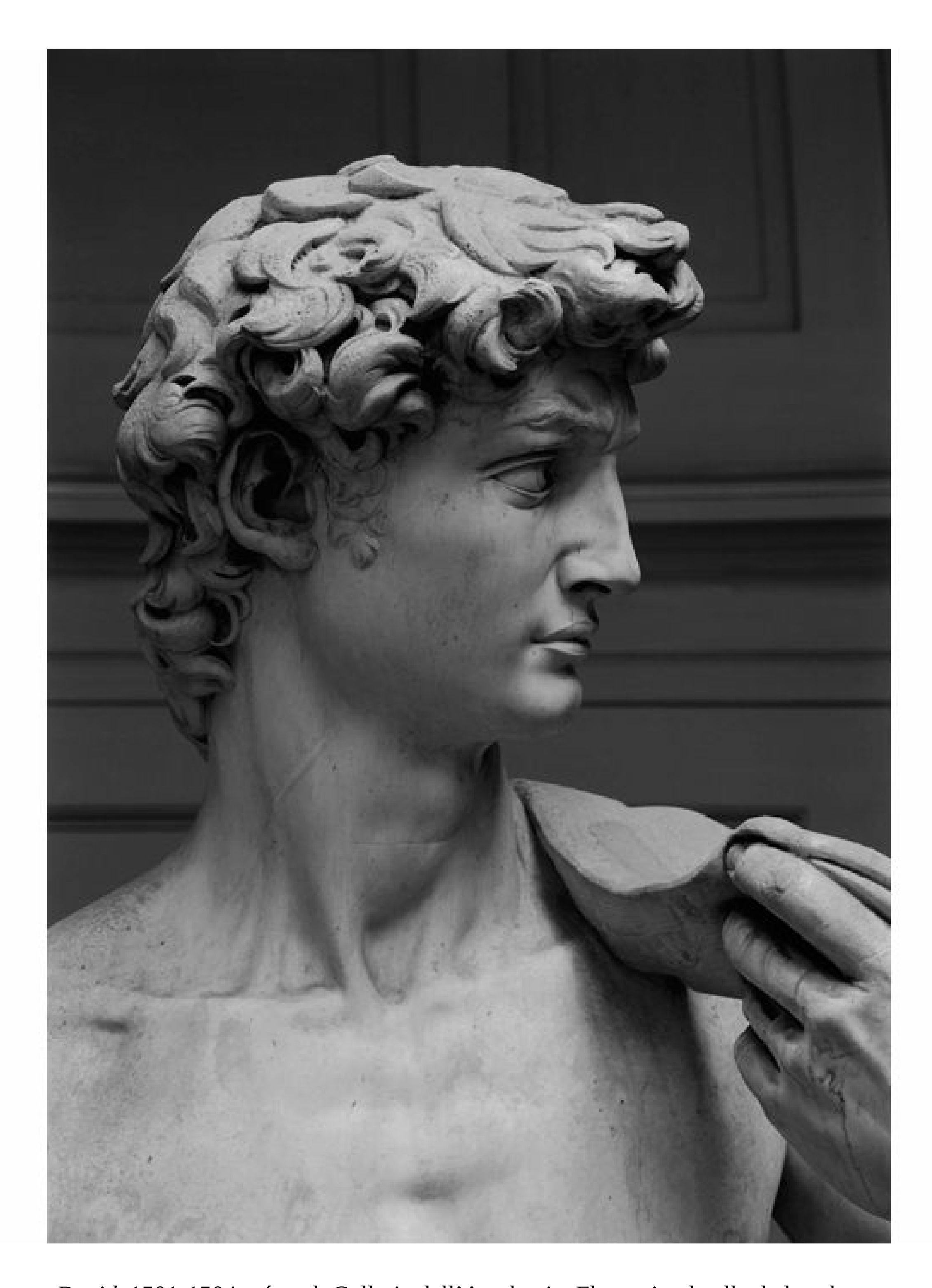
Quizá uno de estos fuera la anatomía. Como hemos visto, Leonardo se había sentido fascinado brevemente por la anatomía una década antes, pero la había dejado de lado. Puede que el motivo fuera que en aquel entonces no hubiera una universidad en Milán, y por tanto tampoco una facultad de Medicina y, por consiguiente, ninguna tradición de disección. Es posible que sencillamente se viera distraído por otros intereses: la manifestación de las emociones humanas a través de los gestos y la expresión facial en *La última cena*, la anatomía de los caballos, nuevas técnicas de retrato. Ahora bien, el punto en que Leonardo renunció a su interés por la anatomía humana fue donde Miguel Ángel recogió el testigo y (a juzgar por las pruebas que nos ofrecen la *Pietà* y el *David*) lo persiguió con ahínco. Los bocetos de Leonardo solo dieron muestras de una renovación de la investigación en torno al cuerpo masculino musculado en el momento en que el *David* estaba prácticamente terminado, hacia 1504[321]. Pocos años después iba a convertirse en una obsesión dominante.

*

Cuatro días después de eliminar el nódulo del pecho de David, el 13 de septiembre de 1501[322], de acuerdo con las minutas del consejo de los *operai*, Miguel Ángel empezó a esculpir el mármol en serio: «En la mañana del susodicho día, comenzó a trabajar con vigor y determinación». Sin embargo, no lo hizo en público durante mucho tiempo. Un mes más tarde, el 14 de octubre, se realizó un pago[323] para construir un muro alrededor del «gigante», *Il Gigante*, como se conocía a la escultura incluso entre los

contables del consejo de los *operai*. Otras diez semanas después, el 20 de diciembre, se le colocó un techo encima.

Vasari atribuyó la construcción de esta pequeña choza —«levantó un parapeto entre el muro y las mesas para cercar el mármol»— al secretismo de Miguel Ángel en torno a su obra (del que tenía experiencia íntima)[324]. Tras aquella barrera, «sin que nadie lo viera, no cejó hasta conducirlo a su máxima perfección». Miguel Ángel seguramente no quería trabajar delante de un público de transeúntes curiosos, ¿y quién podría culparlo? Cosa no menos comprensible, también deseaba un poco de protección ante las inclemencias invernales. No cabe duda de que a algunos visitantes se les invitó a entrar para hacerse una idea de lo espectacular que iba a ser aquel *David*, porque existen indicios de que los términos del contrato original se estaban renegociando. Se había estipulado que mientras estuviera trabajando en la escultura, Miguel Ángel iba a recibir un salario, no muy generoso, de seis florines mensuales[325]; se calculó, además, que terminarla le llevaría dos años, de manera que el total ascendería a 144 florines. Cuando estuviera terminada, correspondería a los miembros del consejo de los *operai* en funciones en ese momento decidir si merecía «mejor precio». Ahora bien, el 25 de febrero de 1502[326], solo cinco meses y medio después de haber comenzado a trabajar, los cónsules del gremio lanero anunciaron que en conjunto, Miguel Ángel podía esperar cobrar 400 florines. Es de suponer que quedaron impresionados por lo que vieron. Debió de bastar para darles una idea de cuál iba a ser el efecto final: calificaron la estatua de *semifactum*, es decir, «medio terminada».



David, 1501-1504 mármol, Galleria dell'Academia, Florencia; detalle de la cabeza.

Al mismo tiempo, parece que el objetivo real de la estatua, el emplazamiento donde se había pretendido ubicarla originariamente, había comenzado a modificarse. En el siglo XV, la intención original era que el

David estuviera en lo alto de un baluarte del muro del Duomo; en julio de 1501, la idea seguía siendo que la escultura estuviera colocada sobre la línea del horizonte de la catedral, «colocada en alto», como dicen las actas de la reunión[327]. No obstante, la propia escultura delata que, en algún momento, esa intención fue modificada.

Está claro que el *David* se esculpió para ser visto no solo de espaldas y de frente, sino también de cerca[328]. Por ejemplo, lleva una honda echada sobre un hombro. Es su atributo, el objeto que identifica a la figura como David, pero si la estatua estuviera mirando hacia el exterior desde un baluarte situado a más de veintiún metros de altura, la honda no se vería. Cosa igualmente evidente, los detalles más sutiles de su anatomía (las venas, las uñas de los pies, el ombligo y las tetillas) también habrían resultado prácticamente invisibles desde esa ubicación. Alguien —quizá el propio Miguel Ángel, quizá algún político influyente— estaba preparando al *David* para desempeñar un papel completamente diferente al de centinela del tejado del Duomo.

En el otoño de 1502, un año después de que Miguel Ángel empezara a esculpir el *David*, se produjo en el mundo político florentino un cambio decisivo[329]. Por primera vez en la historia de la ciudad, el 22 de septiembre fue elegido un *gonfaloniere* vitalicio. El hombre elegido para el puesto al que Lorenzo de Médici era sospechoso de haber aspirado pero con el que jamás se atrevió a hacerse fue Piero Soderini (1450-1522). Iba a vivir con su esposa en el Palazzo Vecchio, que por primera vez en la historia de Florencia no solo sería la sede del gobierno sino también la residencia oficial de un gobernador permanente. De hecho, iba a ser el equivalente exacto del palacio del Dogo en Venecia, y como tal habría de ser embellecido más todavía con imponentes obras de arte.

En el transcurso de los años siguientes, Soderini fue el mecenas y partidario más importante de Miguel Ángel, y sería un amigo afectuoso durante el resto de su vida. Quizá esos vínculos se hubieran establecido mucho antes, ya que Soderini era miembro de una familia influyente que había estado estrechamente ligada a Savonarola, y antes que a él, a Lorenzo de Médici(33). No cabe duda de que Soderini se interesó de cerca por esta obra extraordinaria y novedosa. Cabe la posibilidad de que, llegados a este punto, antes de que se esculpiera y se puliera la superficie final, Miguel

Ángel empezara a concebir el *David* como una estatua para un lugar mucho más destacado que el tejado de la catedral.

*

Miguel Ángel le contó a Condivi que realizó la estatua «en dieciocho meses»[330], lo que podría parecer una exageración y una jactancia. En cualquier caso, parece que el *David* estaba listo para ser expuesto ante el público florentino solo veintiún meses después de que Miguel Ángel pusiera manos a la obra. El 16 de junio de 1503, los *operai* del Duomo decidieron que el 23 de junio, víspera de la gran fiesta de la ciudad, día de San Juan, el muro que rodeaba al *David* de mármol fuese retirado para que quien quisiera verlo pudiera hacerlo a lo largo de todo el día[331].

Esto parece una imitación de la sensación que causó la exposición del boceto de Leonardo en la Santísima Anunciada dos años antes: un intento de Miguel Ángel por promocionarse a sí mismo. Ahora bien, existía otro motivo para exponer la estatua. A pesar de que, por lo visto, se había decidido no colocarla en lo alto del Duomo, parece que no hubo consenso respecto a dónde instalarla en su lugar.

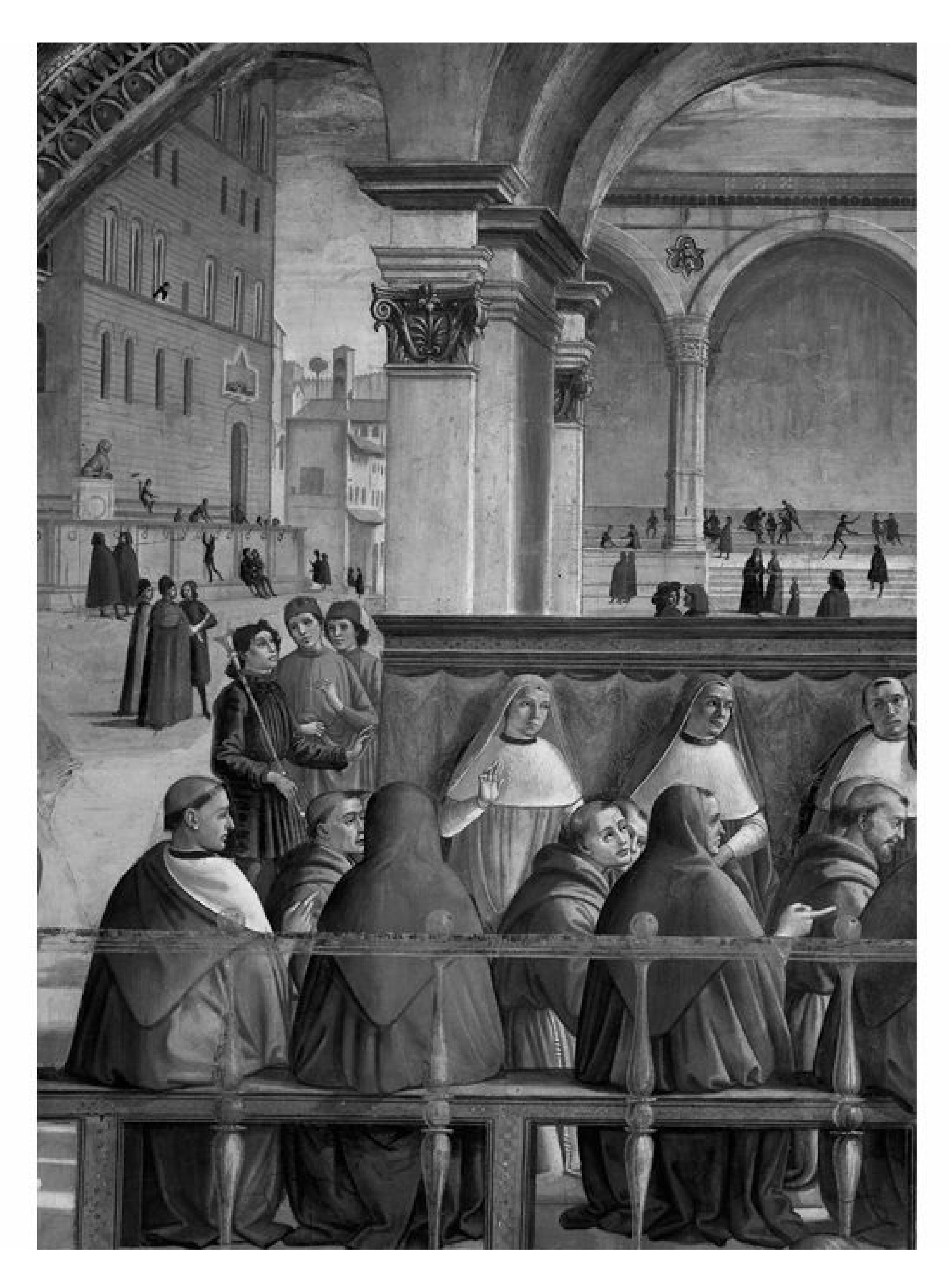
Si bien aquello no era algo extraordinario desde el punto de vista del siglo XXI, se trataba de una situación prácticamente sin precedentes. En el siglo XV, no había ni que decir que las grandes obras de arte, como las esculturas monumentales o los retablos, estaban destinadas a lugares específicos, pero tras la caída de los Médici en 1494, el Gobierno republicano se había apoderado de varias esculturas del Palazzo Médici, entre otras el *David* de bronce de Donatello y el *Judith y Holofernes*[332]. Estas, al igual que *Hércules*, constituían el símbolo inmemorial de la valentía y la fortaleza florentinas a la hora de enfrentarse a los enemigos de la ciudad.

Es posible que este juego previo de «estatuas musicales» inspirara la idea de darle al *David* una posición más destacada y de mayor carga política, pero está claro que no se había adoptado ninguna postura definitiva, porque seis meses más tarde, el 25 de enero de 1504, los *operai* del Duomo congregaron a veintiocho artistas y arquitectos para deliberar acerca de dónde poner la estatua[333]. Entre los presentes se encontraban Botticelli, Giuliano da Sangallo, Perugino, Filipino Lippi, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo y Leonardo da Vinci. O lo que venía a ser lo mismo: seguramente y con

diferencia, el comité artístico más abarrotado de estrellas que jamás se hubiera reunido. Hacía un frío tremendo. Diez días más tarde se heló el Arno. Tras haber examinado una vez más la enorme escultura, prácticamente acabada, en el patio exterior, envuelta por capas y pieles dentro de una cámara, comenzaron a deliberar. Una de las cosas más raras de aquella reunión fue que, por motivos con los que solo cabe especular, Miguel Ángel no estuvo presente. Quizá su punto de vista fuera suficientemente conocido, o puede que se pensara que estaba demasiado involucrado, ya que la cuestión de la ubicación de la estatua afectaba a su fama y su prestigio. No obstante, varios de los participantes en el debate mencionaron su ausencia, y está claro que esta les extrañó.

Otro aspecto desconcertante es la demora. El *David* estaba listo para ser exhibido en junio de 1503, pero a finales de enero de 1504 todavía se lo describía como «prácticamente terminado». Miguel Ángel tenía un montón de otros encargos, y es posible que estos le impidieran dar los toques definitivos al *David*.

Como demuestran las actas de la reunión, la cuestión de la ubicación del *David* seguía completamente abierta. Se realizaron varias propuestas. Algunos de los que intervinieron propusieron que la estatua fuera colocada al lado del portal principal del Duomo; otros eran partidarios de diversos puntos dentro de la Loggia dei Lanzi, el grandioso espacio ceremonial del siglo XIV que formaba un ángulo recto con el Palazzo della Signoria, y por último, un tercer grupo argüía que debía de situarse fuera o dentro del propio palacio.



Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana*, 1479-1485, fresco, Santa Trinità, Florencia; detalle del trasfondo en que aparece la Loggia dei Lanzi y la Piazza della Signoria antes de la instalación del *David* de Miguel Ángel. Pueden verse dos de las ubicaciones sugeridas: bajo el arco central y enfrente de la entrada al palacio, a la izquierda.

Estas diversas posiciones tenían sus respectivas connotaciones políticas. Fuera del Duomo, el *David* habría conservado en mayor medida su significado religioso original. Estaría vinculado a la iglesia para la que había sido encargado en un principio, solo que colocado a menor altura para que pudiera apreciarse mejor. Y en caso de que se trasladase más cerca del Palazzo, sede del Gobierno y residencia del nuevo *gonfaloniere*, como es natural el *David* habría adquirido un significado más político.

Que los florentinos eran capaces de pensar acerca de tales asuntos de una manera muy supersticiosa y poco menos que primitiva lo demostró el Primer Heraldo de la República, portavoz del régimen, que fue el primero en hablar. Declaró que el *Judith y Holofernes* de Donatello, que estaba situado en frente del palacio, suponía un mal augurio, «un emblema de la muerte»[334], sobre todo porque retrataba a una mujer matando a un hombre. Desde que había sido colocado, prosiguió como si se tratara de una causa y su efecto, Florencia había perdido Pisa. La República estaba siendo asediada desde varios frentes: envuelta en una lucha interminable por reconquistar Pisa, también se enfrentaba a la amenaza periódica del regreso al poder de los Médici y sus seguidores. Los ires y venires de la guerra en la península italiana comportaban un peligro continuo de derrota estratégica.

En enero de 1504, los florentinos acaban de ver cómo una amenaza se desvanecía mientras otra se intensificaba al mismo tiempo. Había llegado la noticia de que Piero de Médici —desgraciado hasta el fin— se había ahogado mientras trataba de vadear un río al norte de Nápoles[335]. Desde el punto de vista del Gobierno aquella era una buena noticia, aunque lo era menos el hecho de que Piero se hubiera ahogado mientras retrocedía en compañía de un ejército francés que había sufrido una derrota catastrófica. Fue un duro golpe, porque los franceses (que habían vuelto a invadir Italia en 1499 bajo un nuevo rey, Luis XII, después de que Carlos VIII muriera tras golpearse la cabeza con una puerta) eran ahora los principales aliados de Florencia. En aquel entorno turbulento y tornadizo, el *David* (heroico, triunfante, valeroso) constituía la enseña nacional idónea.



Leonardo da Vinci, *Neptuno*, c. 1504 (?), tras el *David* de Miguel Ángel, plumilla y tiza negra, Royal Library, Windsor. Parece una muestra de cómo, según Leonardo, podría haberse mejorado el *David*.

En el transcurso de la reunión salieron a relucir muchas otras consideraciones. Algunos pensaban que era preciso proteger la escultura de

los ataques (no quedó claro si de los de enemigos políticos o de los del vandalismo espontáneo), mientras que otros pensaban que había que resguardarla de los elementos. Giuliano da Sangallo, amigo y mentor de Miguel Ángel, figuraba entre estos últimos[336]. Era partidario de colocarla en la Loggia, debido a «la debilidad del mármol, que es delicado y frágil». Hasta hacía poco, ese argumento se había descartado aduciendo la excelente razón de que el *David* había estado expuesto a la intemperie durante cuatrocientos años sin deteriorarse. Ahora bien, análisis técnicos llevados a cabo en 2003 revelaron que en realidad el mármol no procedía (al igual que el que se utilizó para confeccionar la *Pietà*) de la cantera de Polvaccio, donde se obtenía el mejor *statuario*, sino que era de una calidad inferior. Es muy posible que Sangallo estuviera trasladando las inquietudes del propio Miguel Ángel acerca de su creación.

Leonardo da Vinci, por su parte, se mostró discretamente negativo[337]. Sin mostrarse abiertamente hostil, abogó por una ubicación poco llamativa para la estatua, al fondo de la Loggia dei Lanzi. También dejó caer la propuesta de que el *David* fuera expuesto con «una ornamentación decente», lo que hace pensar que consideraba que la desnudez de la figura requería una hoja de parra o un elemento similar. Tenía, en efecto, varias reservas acerca de la estatua, como puso de manifiesto en un boceto de una versión revisada (y no cabe duda que mejorada en opinión de Leonardo) de la escultura de Miguel Ángel. La cabeza es más pequeña, la postura más armoniosa y mejor equilibrada, la energía heroica de la figura ha desaparecido y sus partes pudendas están discretamente cubiertas. Queda claro que lo que de verdad pensaba Leonardo acerca de la obra maestra de Miguel Ángel es que era una obra interesante, pero mal proporcionada, prepotente e indecorosa. Él era capaz de hacer cosas mejores.

Aquella reunión (como la de tantos comités de todas las épocas) no logró llegar a una conclusión clara. Pasaron otro par de meses hasta que por fin se decidió trasladar al *David* a la Piazza della Signoria, lo que significaba que cuando menos se había excluido colocarlo delante del Duomo. Según un diarista florentino llamado Piero Parenti, la decisión fue tomada siguiendo los consejos de Miguel Ángel[338]. El 1 de abril Cronaca y Miguel Ángel recibieron instrucciones de llevar allí el *David*[339].

Hacerlo fue una hazaña de ingeniería en sí misma: tenía casi cinco metros

y medio de altura, pesaba toneladas y la superficie era delicada y fácil de dañar[340]. La solución consistió en suspenderla de una plataforma de madera y luego deslizarla lentamente sobre una superficie temporal de vigas de madera engrasadas. Para arrastrarla, más de cuarenta hombres se afanaron en tirar de cabestrantes. El mármol no se fijó rígidamente, sino que fue suspendido por cuerdas de manera que pudiera balancearse ligeramente cada vez que se producía una sacudida. Colgaba, sin que los pies tocasen el suelo, sujeta por «un nudo corredizo que se iba estrechando a medida que aumentaba el peso: un dispositivo bello e ingenioso». No existen pruebas documentales que permitan determinar si esto último fue idea de Cronaca o de Miguel Ángel.

El 14 de mayo hacia las ocho de la tarde, el *David* salió del patio de la Opera del Duomo[341]; para que pudiera pasar hubo que demoler parte del muro que estaba sobre la entrada. El *David* atravesó las calles de Florencia igual que la efigie de un dios de la Antigüedad trasladado en procesión. Le costó cuatro días recorrer las escasas centenas de metros que separaban la Opera del Duomo de la Piazza, adonde el *David* llegó por fin a las ocho de la mañana del 18 de mayo. A esas alturas, él y su autor de veintinueve años eran celebridades florentinas(34).

En contraste con su fama posterior, el *David* provocó reacciones sorprendentemente diversas al ir avanzando a duras penas tras salir del patio de la Opera del Duomo. Apenas había aparecido en público durante la primera noche de su itinerario, unos jóvenes lo apedrearon[342]. Este incidente se ha explicado de distintas maneras, que van desde una manifestación a favor de los Médici a un ataque contra la sodomía provocado por la desnudez de la estatua. Es cierto que los cuatro jóvenes involucrados pertenecían a familias más propensas a apoyar a los Médici que a sus adversarios, y que las autoridades vieron aquello con malos ojos (tres de ellos fueron recluidos en la *Stinche* hasta que pagaron una multa). Pero quizá se tratara de un simple caso de esa conducta gamberril a la que eran propensos los vándalos florentinos, sobre todo en momentos como el Carnaval y la fiesta de San Juan. El hecho de que el *David* fuera apodado «El Gigante» da una pista de los sentimientos que inspiraba a los florentinos[343]. Los *giganti* —zanqueros que llevaban vestimentas y disfraces que los hicieran parecer gigantes— formaban parte de las

diversiones de la fiesta de San Juan. La reacción popular frente al *David* parece haber sido más de asombro ante sus dimensiones que ante la maestría de la escultura en sí. Constituía un espectáculo, una extraña monstruosidad.

Según Parenti, el *David* no fue universalmente alabado por «jueces dotados de criterio»[344], que no obstante excusaron las deficiencias de la obra diciendo que eran consecuencia de las dificultades que entrañaba esculpir un bloque de mármol de semejante tamaño. No sería muy difícil adivinar el nombre de uno de tales críticos. El tono amable pero condescendiente suena exactamente como cabría esperar viniendo de Leonardo da Vinci; si lo que se estaba diciendo llegó a oídos de Miguel Ángel (como sin duda fue el caso) le habría chirriado.

El punto de vista de Leonardo solo salió victorioso en un aspecto. Las autoridades florentinas estuvieron de acuerdo en que la desnudez del *David* era demasiado escandalosa para exponerlo en público[345]. Diez días después de que llegara a la plaza, finalmente se decidió instalarlo junto a la entrada al palacio. Ahora bien, no se descubrió por completo hasta septiembre. Para entonces, el *David* había sido colocado sobre un plinto diseñado por Cronaca y el tocón y la honda habían sido bañados en oro, pero también las partes pudendas habían sido cubiertas por una guirnalda de hojas bañadas en oro, y así permanecieron durante siglos. El resto de críticas han sido desestimadas por la posteridad.

Hay que reconocer que los críticos llevaban cierta razón. El *David* es natural y no lo es. En aspectos concretos resulta sensual y delicadamente veraz. Por lo que se refiere al conjunto, sin embargo, es cualquier cosa menos proporcionado. Todo lo contrario, el *David* es un monstruo: la suma de sus partes no constituye una figura humana real; tiene el cuerpo y el desarrollo muscular de un adulto, pero en varios aspectos, sus proporciones son las de un muchacho.

En el arte posterior al siglo XX podría calificarse al *David* de collage tridimensional. En el arte florentino anterior, la figura de David había sido representada o como un preadolescente (caso de los bronces de Donatello y Verrocchio) o como un varón adulto que había pasado ya la pubertad. El *David* de Miguel Ángel tiene el cuerpo, las enormes manos y el vello corporal de un hombre, pero la gran cabeza de un niño.

El hecho de que pasemos por alto (o sencillamente no veamos) esta

desproporción es un tributo a la fuerza del arte de Miguel Ángel. En efecto, este había rediseñado un cuerpo tan poderosamente convincente que permanecemos ajenos al hecho de que no se parece demasiado a un ser humano real. Y así lo hemos hecho durante más de cinco siglos.

Ya en 1550, Vasari fue incapaz de alabarlo más[346]. Lejos de deplorar las proporciones de la estatua, destacó la armonía de cabeza, manos y pies: «Quien haya visto el *David* de Miguel Ángel no necesita ver ninguna otra obra de ningún otro escultor vivo o muerto». Esto era un poco exagerado, pero son pocos los que discreparían de la afirmación según la cual el *David* se encuentra entre las esculturas más grandes jamás realizadas.



Boceto de hombre corriendo y mirando hacia el fondo (para *La batalla de Cascina*) c. 1504-1505, tiza negra realzada con albayalde, Museo Teyler, Haarlem.

9. Miguel Ángel versus Leonardo

«En otra ocasión, Michel Agnolo, deseoso de zaherir a Leonardo, le preguntó: "¿Así que de veras te toman en serio esos ceporros de los milaneses?"»[347].

Anécdota recogida por el *Códice Magliabechiano*

A fin de esculpir el *David*, obra que deseaba apasionadamente realizar, Miguel Ángel pospuso, canceló o hizo caso omiso de toda una sucesión de otros encargos. A lo largo de su carrera, las obras a las que dedicó plenamente su atención tendieron a ser las que le iban a aportar mayor honor. Para empezar, en la época en que se puso a trabajar en el *David*, en noviembre de 1501, Miguel Ángel decidió renunciar al retablo del *Santo Entierro* para San Agostino en Roma[348]. A continuación empezó a efectuar una serie de pagos al convento y a un tal maestro Andrea, que había acordado pintar el cuadro en su lugar. La participación de su amigo y mentor Jacopo Galli en el original explica por qué Miguel Ángel llevó a cabo este reintegro, que debió de salirle del alma. Hacerlo le habría evitado un bochorno a Galli (y es posible que al mismo tiempo Miguel Ángel le obsequiara con el cuadro, terminado en sus tres cuartas partes).

Seis meses antes, a mediados de 1501, Galli había encontrado otro encargo lucrativo más para Miguel Ángel[349], que como se vería a la larga, este en realidad no deseaba. Procedía de un cardenal influyente, Francesco Todeschini Piccolomini, sobrino de Aeneas Sylvius Piccolomini, más conocido como el papa Pío II (que reinó entre 1458 y 1464). La familia Piccolomini era sienesa[350], y en 1481 el Papa había ordenado que se construyera en la catedral de Siena un altar de mármol como monumento a su tío(35).

El 22 de mayo de 1501, Miguel Ángel redactó y puso fecha a una carta de aceptación para el cardenal Piccolomini a la que solo puso reparos en lo tocante a un par de cláusulas[351]. El cardenal la firmó el 5 de junio, Miguel

Ángel el 19 y Galli el 25. Según el contrato, tenía que esculpir quince estatuas en tres años, y «no tomar ni aceptar ningún otro encargo en mármol u otra obra que pudiera convertirse en impedimento». En agosto obtuvo el encargo de realizar el *David* y durante los dos años siguientes no hizo nada respecto del Altar Piccolomini.

A finales del verano de 1503 Miguel Ángel debió de llevarse un buen disgusto. Su mecenas, el cardenal Piccolomini, ya había hecho un testamento que recogía el hecho de que las primeras estatuas aún no habían sido entregadas de acuerdo con los términos del contrato. Pero el 18 de agosto el papa Alejandro VI Borgia murió, y el 22 de septiembre el anciano y enfermo Francesco Piccolomini fue elegido papa para reemplazarlo.

Este solo gobernó (como Pío III) durante veintiséis días, lo que no obstante podría haber bastado para poner en movimiento a Miguel Ángel. El 11 de octubre de 1504, cuando firmó un contrato revisado con los herederos del cardenal[352], se habían entregado cuatro de las esculturas. Entonces se vio ocupado con una sucesión de otros proyectos, más acuciantes(36).

Más de medio siglo después aquello seguía pesando sobre la conciencia de Miguel Ángel. El 20 de septiembre de 1561 le escribió a su sobrino Lionardo[353], pidiéndole que buscara entre los papeles de su difunto padre, Lodovico, para ver si encontraba entre ellos una copia del contrato, «porque la susodicha obra ha estado en suspenso, debido a ciertas diferencias, durante unos cincuenta años, y puesto que ahora soy un anciano, me gustaría dejar zanjada la cuestión»(37). Hubo algo más de correspondencia[354], pero el asunto no quedó zanjado hasta después de la muerte de Miguel Ángel, una vez que Lionardo Buonarroti, casi sesenta años exactos después de que el contrato original hubiera estipulado la realización de las quince estatuas, devolvió cien ducados a los herederos de Pío III.

Las cuatro esculturas destinadas al Altar Piccolomini son sumamente interesantes, pero no porque se encuentren entre las mejores obras de Miguel Ángel, sino porque se cuentan entre las peores[355]. No es que sean espantosamente malas, lo que pasa es que son rutinarias. Poca gente se fijaría en ellas hoy en día si el nombre de Miguel Ángel no estuviera ligado a ellas (y en efecto, en la catedral de Siena no son muchas las personas que se detienen ante el altar, porque hay cosas mucho más emocionantes que ver). La lección que se desprende de esto es clara: si Miguel Ángel no estaba

profundamente interesado en lo que estaba haciendo podía llegar a ser mediocre, lo que constituye un correctivo útil para esa clase de estudioso romántico que cree que Miguel Ángel fue un supermán incapaz de producir nada que no fuera cuando menos superlativo.

Si en función de algún milagro la única escultura en bronce de Miguel Ángel que concebiblemente pudiera existir se descubriera en un campo del norte de Francia, seguramente resultaría igualmente decepcionante. Su *David* de bronce figura por última vez en un inventario de esculturas[356] del 25 de noviembre de 1794 realizado en el Château de Villeroy, cerca de Mennecy, al sur de París(38). Desde luego, sería fascinante saber qué aspecto tenía, pero todo indica que, al igual que el altar sienés, se trataba de un encargo que en realidad no deseaba realizar.

Por otra parte, le resultó sumamente difícil negarse, porque estaba destinado a un hombre al que el Gobierno florentino ansiaba complacer muy mucho: su amigo en la corte del rey de Francia, cuyas decisiones podían determinar la suerte de Florencia[357]. Pierre de Rohan (1451-1513), conocido como el Maréchal de Gie, era un importante noble y militar francés. Había acompañado tanto a Carlos VIII como a su sucesor Luis XII en sus expediciones a Italia. Mientras pasaba por Florencia, el Maréchal se había fijado en la estatua de Donatello, un *David* de bronce desnudo y con aspecto adolescente (solo cabe especular acerca de por qué le atrajo de manera tan intensa precisamente esta obra tan llamativa por lo sensual). El Maréchal dijo a los diplomáticos florentinos en Francia («con gran insistencia», en palabras de estos) que le gustaría ser dueño de una estatua semejante.

El 12 de agosto de 1502, a Miguel Ángel se le encargó fabricarla, cosa que había de hacerse en seis meses[358]. Es muy poco probable que la tarea le apeteciera: la reproducción de una obra que tenía ya casi setenta años no iba a hacer gran cosa por su reputación. Además, se trataba de una obra en bronce, procedimiento delicado con el que no había probado suerte hasta la fecha. Ahora bien, el contrato era con Pietro Soderini, que estaba a punto de ser elegido *gonfaloniere* y ya era un elemento a tener en cuenta en la política florentina.

A lo largo de los dos años siguientes llegaron sin cesar mensajes de los embajadores florentinos en Francia preguntando cómo iba la estatua del

Maréchal de Gie, y señalando lo ansioso que el francés estaba por tener ya su bronce y lo mucho que favorecía a Florencia.

El Gobierno florentino respondió que, tratándose de pinturas y esculturas, era difícil predecir exactamente cuándo estarían terminadas. El 30 de abril de 1503 llegó la lacónica respuesta[359], según la cual, si Miguel Ángel cumplía con la promesa en curso (cosa en modo alguno segura, dada la mentalidad de los artistas) estaría lista el 24 de junio, para la festividad de San Juan.

Asombrosamente, dado que ya tenía más encargos de los que podía ocuparse, el 24 de abril, una semana antes de que se despachara a Francia aquella noticia un tanto desalentadora, Miguel Ángel aceptó otro trabajo monumental: esculpir doce estatuas de tamaño superior al natural de los apóstoles para el Duomo, a un ritmo de una por año[360]. En otras palabras, tenía trabajo para doce años. En este caso el atractivo no residía tanto en la tarifa (que era baja) como en la recompensa en especie. A cambio de las esculturas, la Opera del Duomo y el Arte della Lana (el gremio lanero) iban a construirle una casa a Miguel Ángel.

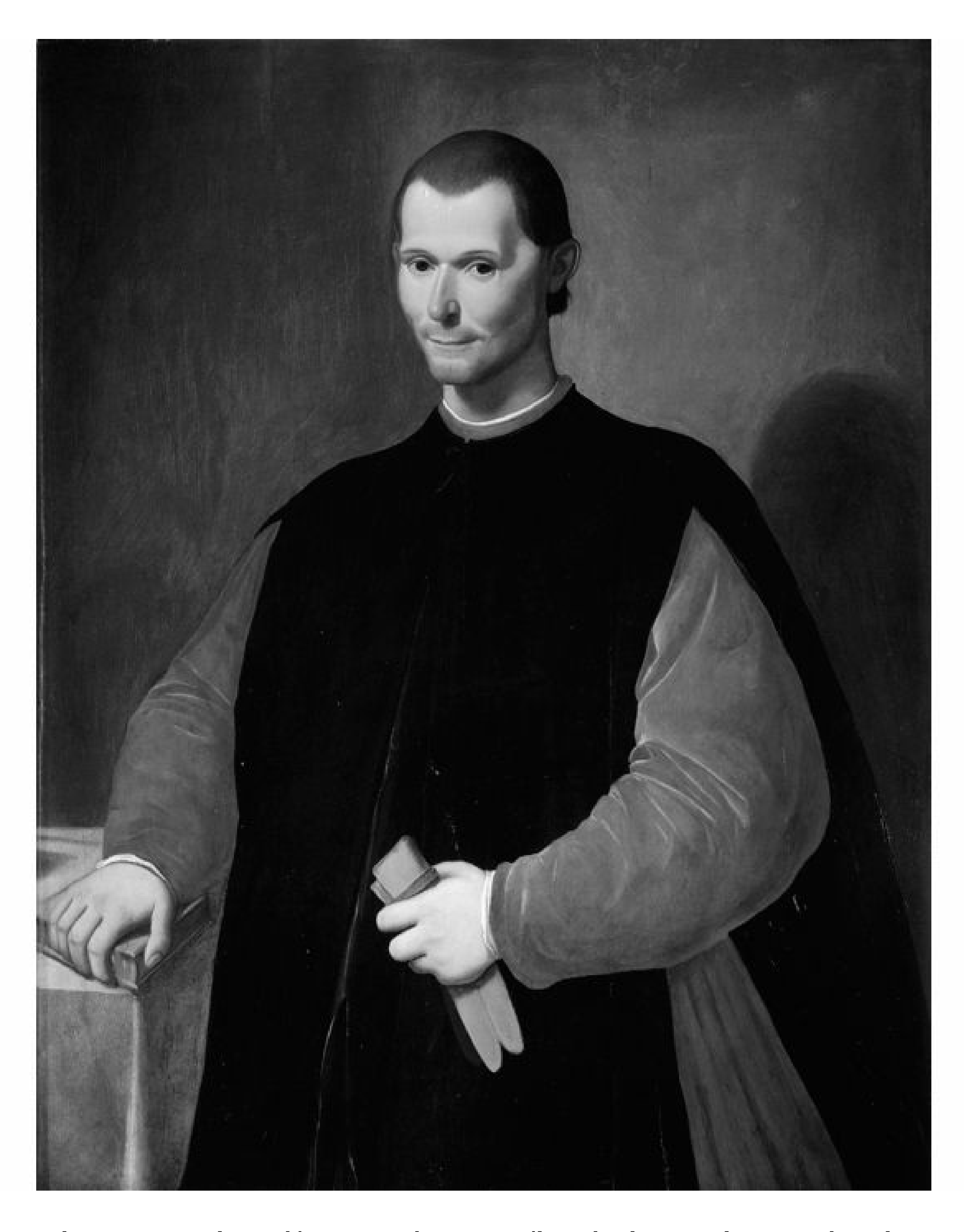
Y tampoco iba a ser una casa cualquiera, sino una casa construida de acuerdo con una maqueta diseñada por Cronaca, Simone de Pollaiuolo, el *capomaestro* del Duomo, antiguo colega de Giuliano da Sangallo, y con toda probabilidad amigo de Miguel Ángel durante al menos una década. Se trataba de una oportunidad para alojar a su familia en una casa imponente, el sueño de todo clan florentino. La aceptó, pero de momento no hizo gran cosa en lo relativo a los apóstoles. En julio de 1503, después de que Miguel Ángel incumpliera el plazo para la entrega del *David* de bronce, los funcionarios florentinos que se ocupaban del asunto volvieron a escribir a los embajadores diciendo que habían presionado a Miguel Ángel acerca de la estatua una y otra vez, «pero debido a la naturaleza de ese hombre» y al carácter de la obra, no se le podía apresurar[361]. Esta fue la primera vez que se dejó constancia documental de lo difícil que resultaba trabajar con él.

Así pues, Miguel Ángel tenía motivos para mostrarse poco entusiasmado. El *David* de bronce no era una obra que estuviera ansioso por realizar tanto como había anhelado esculpir la estatua gigante de mármol y, además de verse obligado a aceptarlo, aquel proyecto en bronce había suscitado ansiedades. El capricho del Maréchal obligaba a Miguel Ángel a entrar en

competencia directa con Donatello, el máximo escultor de la escuela florentina, en un ámbito en el que Miguel Ángel no tenía experiencia alguna (y que más tarde describiría, en lo que habría de convertirse en una de sus frases predilectas, diciendo «no es mi profesión»).

Tal como lo describía Benvenuto Cellini, el fundido en bronce requería en primer lugar preparar un modelo aproximado «un dedo» más fino que la figura que se pretendía obtener y hecho de arcilla mezclada con excrementos equinos, láminas de hierro, cuerno de carnero quemado, orina y otros ingredientes semejantes, con objeto de ayudar a que se secase sin agrietarse[362]. Después se añadía una capa de cera del grosor del bronce final, modelada con todos los detalles que se pretendía que tuviera la obra acabada. Tras esto, se pintaban otras capas de arcilla fina sobre la superficie de cera y se dejaba secar el conjunto. Se practicaban orificios para que los gases calientes pudiesen escapar y se introducía el conjunto en un hoyo delante de un horno de alfarería, tras lo cual se vertía encima el metal fundido[363].

La idea era que la cera se volatilizara y que el bronce ocupara su lugar y adquiriera la forma de la escultura. Este era el momento más delicado (como deja claro la vertiginosa narración de la fundición del *Perseo* de Cellini). El metal podía no licuarse adecuadamente, el molde interior podía desplazarse o agrietarse, la escultura podía fundirse solo parcialmente o aparecer llena de agujeros provocados por los gases… Eran muchas las cosas que podían salir mal, y más si el artista carecía de experiencia. Por mucho que lo adulasen los funcionarios, Miguel Ángel tenía muchos motivos para dudar.



Santi di Tito, *Retrato de Nicolás Maquiavelo*, c. 1513, óleo sobre lienzo, Palazzo Vecchio, Florencia.

¿Quiénes eran los pobres burócratas a los que les tocaba lidiar con Miguel Ángel? El secretario de los Diez de la Guerra (o Dieci di Balia, el poderoso comité que supervisaba el esfuerzo bélico) que enviaba aquellas exasperadas

respuestas era ni más ni menos que Nicolás Maquiavelo. No cabe duda de que Maquiavelo se habría interesado por el asunto, ya que debido a su importancia diplomática, los costes de la estatua se iban a incorporar al presupuesto de la guerra contra Pisa.

Parece ser que Miguel Ángel finalmente fundió el *David* de bronce en octubre de 1503[364], cuando se le entregó una tarifa adicional, y por lo visto luego no hizo nada más, ya que cinco años después Soderini describió la estatua como inacabada y en un estado en el que era incapaz de agradar a nadie.

En abril de 1504, el Maréchal —o «amigo de *David*», como le llamaban los diplomáticos— estaba furioso, y se quejaba de que lo habían engañado[365]. Por suerte para Miguel Ángel, poco después el Maréchal cayó en desgracia, acusado de desfalco, y fue desterrado de la corte francesa. Su *David* de bronce ya no importaba. Sin embargo, ya que Miguel Ángel había avanzado hasta cierto punto con la figura, las autoridades florentinas decidieron ofrecérsela a su siguiente contacto, el asesor y ministro de finanzas de Luis VII, Florimond Robertet. También este era un entusiasta del arte italiano; era dueño de un cuadro de Leonardo, la *Virgen de la rueca*. Ahora bien, en la corte francesa se tomó nota de que los florentinos no le habían entregado el *David* de bronce al Maréchal. Robertet le dijo al embajador, Francesco Pandolfini, que eso demostraba que eran amigos solo en las buenas (cuando el Maréchal perdió influencia, se olvidaron de su promesa) y que además eran incompetentes[366]. No era de extrañar, añadió en tono hiriente, que no hubieran sido capaces de recuperar Pisa en una década.



Estudios para la figura de bronce del *David*, y brazo de mármol, con fragmentos de poema, c. 1502-1503, Museo del Louvre, París.

Así pues, la dilación de Miguel Ángel hacía perder crédito diplomático a Florencia. Fue uno de los primeros ejemplos de hasta qué punto estaban dispuestos sus mecenas a tolerar esta conducta. El 22 de agosto de 1508, el *gonfaloniere* Soderini decidió que había que terminar urgentemente el *David* y enviarlo a Francia. Miguel Ángel (que estaba en Roma pintando la Capilla Sixtina) recibió una carta[367] pidiéndole que volviera y lo terminase cuanto antes o, en caso de que él fuera incapaz de hacerlo, que recomendase a otro artista que pudiera hacerlo. Finalmente, el *David* de bronce fue completado por Benedetto da Rovezzano(39). Que Miguel Ángel estaba pensando en el *David* de bronce en torno a 1503 lo demuestra un dibujo que debe de datar de algún momento entre 1502 y 1504[368]. Contiene un boceto detallado del brazo derecho del *David* de mármol y —con el papel mirando hacia el otro lado—, un boceto de la figura de bronce. Esto indica que es posible que Miguel Ángel hubiera estado pensando en algo más personal que una copia directa del *David* de Donatello. La figurita ha sido «miguelangelizada» sutilmente: la pose resulta más dinámicamente jactanciosa, y el cuerpo juvenil es más firmemente muscular. Eso, y el estudio para el *David* de mármol, bastarían para hacer que esta hoja de papel fuera importante, pero aún más significativas son las palabras cuidadosamente escritas en el lado derecho. En las primeras podemos leer:

Davicte cholla tromba
e io chollarco —
Michelagniolo
(«David con la honda,
y yo con el arco —
Miguel Ángel»)[369]

Más abajo de la página figura un fragmento de un poema del escritor del siglo XIV Petrarca: *Rotta l'alta colonna e'libro verde lauro* («Cayeron la alta columna y el verde laurel»).

Fijándonos en esta hoja de estudios es como si pudiéramos asomarnos a los pensamientos de Miguel Ángel. Sería poco sensato dar por sentado que el palimpsesto de imágenes dibujadas y palabras garabateadas en una hoja de papel cualquiera tengan necesariamente algo que ver entre sí. A veces las hojas se volvían a utilizar después de transcurrido un intervalo de años. En este caso, sin embargo, todo lo que dibujó y escribió parece relacionado.

Las palabras «David con la honda, y yo con el arco — Miguel Ángel» establecían una comparación extraordinaria entre este y el gran guerrero bíblico. Por lo visto, Miguel Ángel se consideraba a sí mismo (al menos mientras soñaba despierto durante un instante) no como un artista, por brillante que fuera, sino como el héroe de una narración épica.

Ahora bien, ¿por qué habría de tener el héroe Miguel Ángel un arco por arma? Este misterio fue resuelto convincentemente por el historiador del arte Charles Seymour, que sugirió que el artista estaba pensando en el taladro manual del escultor, aparato que se hacía girar mediante un arco y una cuerda de arco[370]. Mientras estaba haciendo el *David*, Miguel Ángel utilizó a menudo esta herramienta, habitual entre los escultores, para esculpir las rendijas de sus mechones rizados, las pupilas de sus ojos y las fosas nasales.

El verso de Petrarca citado («Cayeron la alta columna y el verde laurel») parece apuntar en otro sentido[371]. «Laurel» era una alusión a Laura, musa y amor de Petrarca. Se trataba de un poema de duelo por Laura y también por el mecenas del poeta, el cardenal Giovanni Colonna *(l'alta colonna)*.

La breve cita de Miguel Ángel —apenas más que una alusión, igual que si dijera «las nieves de antaño» (François Villon) o «media legua ante ellos» (Alfred Tennyson)— era elegíaca. A comienzos del siglo XVI y en Florencia, sin embargo, cuesta creer que «laurel» no hiciera pensar inmediatamente en

alguien más, a saber, Lorenzo de Médici. «Lauro» estaba relacionada con la versión latina de su nombre, «Laurentius», que también era uno de los emblemas de los Médici. La línea figura junto a un dibujo relacionado con el *David* de Donatello, escultura que Miguel Ángel habría visto a menudo en la casa de los Médici. El fragmento de Petrarca estaba alineado con la cabeza del gigante caído, Goliat. Debía de estar pensando en su mecenas y maestro muerto, Lorenzo, y también en la caída de la casa Médici. Captado en conjunto, no obstante, el mensaje de los apuntes de Miguel Ángel no es fúnebre, sino triunfante. Los Médici habían caído, el primer gran mecenas de Miguel Ángel estaba muerto, pero él, con su arco, su mazo y sus cinceles, cosechaba una victoria tras otra.

*

A lo largo de esos años, Miguel Ángel tuvo un rival formidable de más edad que él. Del mismo modo que David tuvo que enfrentarse a Goliat, él compitió con Leonardo da Vinci. Con el tiempo, este pulso recibió forma oficial a raíz de un par de encargos ideados para que ambos artistas pudieran esforzarse por superarse el uno al otro. Y sin embargo, es muy posible que su relación comenzara por la admiración en lugar de por la rivalidad.

Nada habría sido más natural para Miguel Ángel que haber idolatrado a un artista de asombrosa brillantez y originalidad, más de veinte años mayor que él, florentino al igual que él, y que también había sido protegido de Lorenzo de Médici(40). En cuanto Miguel Ángel hubiera regresado a Florencia, a finales de la primavera de 1501, habría visto expuesto en la Santísima Anunciada el boceto de Leonardo de *La Virgen, el niño Jesús y santa Ana*. Como ya hemos visto, es muy posible que Miguel Ángel imitase esta exposición sin precedentes cuando dos años más tarde expuso su *David* inacabado. Toda su trayectoria indica que se tomó en serio un consejo de un artista de más edad. El pintor de talento, señaló Leonardo, «compondrá pocas obras, pero serán de la clase que harán que los hombres se detengan a contemplar admirados por su perfección»[372]. Eso fue exactamente lo que se propuso hacer Miguel Ángel.

La fascinación de este por *La Virgen, el niño Jesús y santa Ana* de Leonardo queda claramente de manifiesto en un cuaderno de bocetos que data de 1501-1503[373]. En una de sus páginas dibujó una versión de la obra

de Leonardo, pero parece que hiciera rotar mentalmente al grupo representado por este. Al otro lado del papel trazó el contorno de la cabeza de la Virgen. Los trazos de Miguel Ángel nos proporcionan otra pista interesante, que percibió hace ya mucho el gran estudioso Johannes Wilde[374]. Miguel Ángel dibujó al grupo con «trazos breves, firmes y paralelos, que seguían en parte la curva de la forma», una técnica que no había utilizado antes pero que era típica de los estudios de plumilla y tinta de Leonardo de aquel entonces. A su vez, esto implica que Miguel Ángel había estado en el estudio de Leonardo y que este le había enseñado su banco de imágenes privado, lleno de observaciones e ideas(41)[375].

En abril de 1501 Leonardo recibió la visita de Fra Pietro da Novellara[376], emisario de la ávida coleccionista Isabella d’Este, que ansiaba en vano una obra del gran pintor. Fra Pietro vio un cuadro que estaba pintando para un favorito del rey de Francia, «una Virgen sentada como si pretendiera tejer lana, mientras el niño ha metido el pie en la cesta de los ovillos y cogido la rueca, y mira atentamente los cuatro radios, que forman una cruz, como si anhelara la cruz» (*vid.* imagen 8 del Álbum).

Miguel Ángel debió de ver este cuadro, la *Virgen de la rueca* (que ha sobrevivido en varias versiones, todas ellas desprovistas del cesto que vio Fra Pietro), porque tomó prestada y adaptó la postura atlética del niño de Leonardo para un relieve de mármol redondo, un tondo. Acabó en manos de un mecenas florentino coleccionista de arte de vanguardia llamado Taddeo Taddei, que posiblemente lo hubiera encargado. Era un hombre de la generación de Miguel Ángel —tenía cinco años más que este— y más adelante sería mecenas de Rafael.

El *Tondo Taddei* fue una respuesta a Leonardo a la vez que un desafío. Esta es la obra en la que Miguel Ángel más se aproxima al encanto de Leonardo. En su imaginación, Miguel Ángel ha dado la vuelta al grupo de Leonardo, de manera que parece que estemos mirando a la *Virgen de la rueca* de costado. Ella se encuentra de perfil, y el niño se estira sobre su cuerpo. Sin embargo, en lugar de estirarse para alcanzar el símbolo de la cruz, el niño Jesús intenta apartarse de otro emblema de la Pasión —seguramente un jilguero— que le tiende el niño san Juan. Se trata de una adaptación de las ideas de Leonardo a un material con el que el propio Leonardo consideraba horrible trabajar: el mármol.



Taddei Tondo, c. 1503-1505, mármol, Royal Academy, Londres.

Pese a que nunca consiguió producir una versión definitiva de su *Tratado de la pintura*, Leonardo dejó voluminosos registros documentales de lo que pensaba al respecto. Para él, la pintura era el arte supremo y la fuente de lo que acabaría por denominarse ciencia: «Cualquier cosa que exista en el universo, en esencia, en apariencia, en la imaginación, el pintor ha de tenerla primero en la mente y luego en la mano»[377].

Este es el meollo de la elevada concepción que Leonardo tenía de la

pintura: el pintor, mediante la rigurosa observación de todo, acaba por entenderlo todo. Y en eso Leonardo no se equivocaba. El curso futuro del conocimiento científico se basaría en gran medida en la observación, a menudo mediante instrumentos que aún no habían sido inventados, como el telescopio y el microscopio. Por tanto, de acuerdo con el entendimiento frío y racional que Leonardo tenía de la religión, la pintura está «relacionada con Dios»[378]. Algunas de sus conclusiones, no obstante, estaban calculadas para refrenar a Miguel Ángel.

Como artista que practicaba tanto la pintura como la escultura «en idéntica medida»(42), Leonardo se sentía capaz de arriesgarse a opinar sobre cuál de las dos artes entrañaba «mayor dificultad y perfección»[379]. Y no le cabía la menor duda al respecto: «La pintura es más bella, y más rica en recursos. La escultura es más duradera, pero no sobresale en ningún otro aspecto».

Entre las distintas variedades de la escultura, Leonardo creía que la escultura de la piedra era la forma inferior: caótica, desagradablemente física y plebeya (punto de vista esnob que recuerda al de Lodovico Buonarroti):

> El escultor, al crear su obra, lo hace mediante la fuerza de su brazo y los golpes de su mazo, con el que retira el mármol u otra piedra en el que está preso su tema, ejercicio de lo más mecánico y a menudo acompañado por mucho sudor, que al mezclarse con la arenilla se convierte en barro. Su rostro está todo él embadurnado de polvo de mármol, de tal manera que parece un panadero, y está cubierto con una tormenta de astillas de piedra, y su casa está sucia y llena de fragmentos y polvo de piedra. Cuán distinta es la suerte del pintor[380].

«El pintor»[381] (léase por tal el propio Leonardo) «se sienta ante su obra con toda tranquilidad. Se encuentra bien vestido y mueve un pincel muy ligero mojado en colores delicados»(43)[382]. Es fácil imaginarle disertando con toda confianza acerca de tales cuestiones mientras Miguel Ángel (vestido de sobrio negro) se quedaba —de acuerdo con una frase extraída de uno de sus primeros poemas— «consumiéndose en la sombra» de irritación[383].

Pese a que no existe ninguna documentación contemporánea acerca de lo que Miguel Ángel pensaba sobre estas cuestiones, sí conocemos lo que opinaba de ellas a los setenta y dos años, en 1547. Miguel Ángel estaba respondiendo a una solicitud de Benedetto Varchi (1502-1565), destacado intelectual florentino y célebre miembro de la nueva Academia Florentina. Varchi le había hecho a Miguel Ángel el gran cumplido de hablar largo y tendido de uno de sus sonetos en el transcurso de una conferencia[384], y

quiso dedicar otro a la famosa disputa en torno al parangón de los méritos rivales de la pintura y la escultura. Pidió a Miguel Ángel que ofreciese su punto de vista, y así lo hizo el artista[385], aunque decía no disponer de demasiado tiempo que dedicar a tales asuntos —que «ocupan más tiempo que la realización de las propias figuras»— «pues no solo soy un anciano, sino que ya casi me cuento entre los muertos» (vivió diecisiete años más).

Es posible que sus opiniones no cambiaran demasiado a lo largo de los años, ya que parecen una refutación punto por punto de Leonardo. Lejos de ser el arte supremo, según Miguel Ángel la pintura era una forma inferior de escultura, «y la diferencia entre las dos era como la que existe entre el sol y la luna». O mejor dicho, prosiguió, en un giro mental característicamente sinuoso, eso era lo que pensaba antes. Ahora había cambiado de opinión, tras haber leído un borrador de la conferencia de Varchi, que argumentaba diplomáticamente que, puesto que la pintura y la escultura tenían la misma finalidad —la representación del mundo—, «filosóficamente» eran lo mismo.

Miguel Ángel decía estar muy satisfecho de aceptar el argumento de Carchi, antes de arremeter con mordaz ironía. En comparación con la pintura, la escultura suponía «mayores dificultades, impedimentos y esfuerzos» y exigía mayor criterio. Si uno no pensaba que esas diferencias convertían a la talla en algo más noble que la pintura, entonces, en efecto, eran iguales (Miguel Ángel menospreciaba el modelado como poco más que una forma tridimensional de pintura). Está claro que Miguel Ángel gozaba con la labor dura y sudorosa de esculpir que Leonardo tanto detestaba.

La escultura de relieves se encontraba a mitad del camino entre la pintura y la escultura. Leonardo pensaba que lo único bueno que tenían era que, al igual que la pintura, los relieves recurrían a la perspectiva. Como era de esperar, Miguel Ángel adoptó el punto de vista opuesto: «Cabe considerar buena a la pintura en la medida en que se aproxima al relieve, y malo al relieve en la medida en que se aproxima a la pintura». En otras palabras, cuanto más se parece a una escultura mejor es un relieve y viceversa.

Visto en el contexto de esta disputa, el *Tondo Taddei* podría ser una especie de manifiesto de los puntos de vista de Miguel Ángel. Es un altorrelieve de lo más alto. Sus figuras sobresalen del bloque: más de la mitad de la cabeza de la Virgen así lo hace, y parece como si, de haber sido completado, lo mismo habría podido decirse del niño san Juan.

Ahora bien, el relieve nunca llegó a completarse, quizá porque (y no sería la única vez) la piedra de Miguel Ángel lo traicionó. El mármol contenía una molesta grieta que al descubrirse podría muy bien haber llevado a Miguel Ángel a detenerse[386]. En consecuencia, el *Tondo Taddei* quedó como ilustración de las distintas fases de la talla de una pieza de mármol. Exhibe superficies a todos los niveles del acabado, desde partes casi incipientes, como el pájaro en la mano de san Juan (una masa de piedra toscamente cincelada que de algún modo logra transmitir una sensación de aleteo), hasta el flanco y la barriguita del niño Jesús, que han sido pulidos hasta obtener la suavidad propia de un bebé. En medio hay una serie de superficies, como el rostro de la Virgen y la parte inferior del bebé, definidos con trazos más bastos o de cincel dentado, más finos.

*

Gran parte de las actividades de Leonardo durante esos años en Florencia quedaron inconclusas o (como sucedió con sus intentos de volar y de cuadrar el círculo) no desembocaron en resultados palpables[387]. No obstante, dio comienzo a una obra maestra que ya era célebre cuando se encontraba en su estudio. Se trataba del cuadro conocido como la *Mona Lisa* (o *Gioconda*), versión abreviada de «Madonna o Señora Lisa». El cuadro permaneció en el estudio del artista (y jamás fue entregado al marido de Lisa, Francesco del Giocondo, que supuestamente lo había encargado). En octubre de 1503, un funcionario humanista florentino llamado Agostino Vespucci, que trabajaba, entre otros, para Maquiavelo, puso una nota en el margen de su ejemplar de una obra del autor romano Cicerón[388]. El texto hacía referencia al pintor griego Apeles, y a cómo este «había perfeccionado la cabeza y el busto de su Venus con el máximo arte, pero dejó el resto de su cuerpo en estado incipiente [o inacabado]».

Además de esto, Vespucci comentó: «Así procede Leonardo da Vinci con todos sus cuadros, como por ejemplo, en el caso del semblante de Lisa del Giocondo y el de santa Ana, madre de la Virgen». El 11 de noviembre un amigo de Maquiavelo, Luca Ugolino, le envió sus felicitaciones[389] por el nacimiento de un hijo, Bernardino: «¡Enhorabuena! Ahora sabemos con seguridad que tu Marietta no te engañó, pues tu nuevo hijo es tu viva imagen. El mismo Leonardo da Vinci no podría haber hecho mejor retrato»(44).

Cuando por fin se completó, la *Mona Lisa* fue una demostración suprema de lo que, desde el punto de vista de Leonardo, era capaz de lograr la pintura: crear brumosas lejanías, colores delicados, un naturalismo suave, transmitir los misterios de la emoción humana por medio de la expresión facial así como, en el inmenso paisaje que hay a espaldas de Lisa, ofrecer un espejo del cosmos: «mar y tierra, plantas y animales, hierbas y flores, todo ello envuelto en luz y sombra».

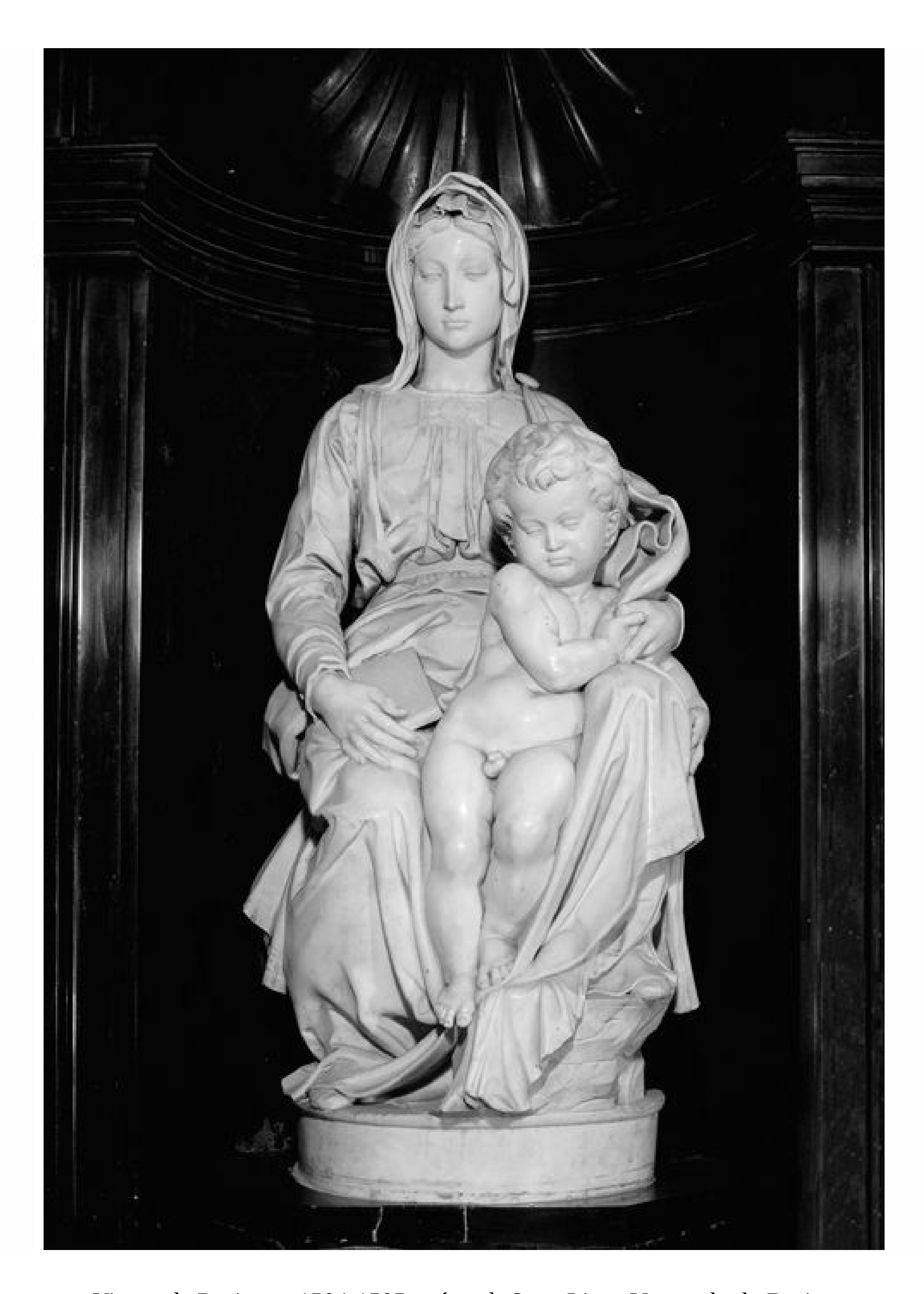
El arte de Miguel Ángel se movía exactamente en dirección opuesta. El *Tondo Taddei* tenía un toque de la delicadeza y jocosidad de Leonardo, pero estas cualidades desaparecieron rápidamente. En torno a esta época, Miguel Ángel estaba trabajando en tres obras más que retrataban a la Virgen y el niño. En primer lugar, después del *Tondo Taddei*, llegó otra ronda de escultura en relieve realizada para un hombre llamado Bartolomeo Pitti, que ingresó en el consejo de la Opera del Duomo el 1 de julio de 1503[390].

Pitti era uno de los hombres que se encontraba situado en una posición útil para Miguel Ángel en lo tocante a la cuestión de dónde ubicar el *David*, y también en otro encargo que había aceptado en abril de 1503, después de que el *David* casi terminado hubiera tenido que ser visto y admirado: la de los doce apóstoles para el Duomo. Al final, aunque el mármol no fuera defectuoso, este tondo tampoco llegó a terminarse del todo. Quizá, al cabo de un tiempo, la asistencia de Pitti ya no fuera tan necesaria, y Miguel Ángel prescindiera de ella. En su forma prácticamente completa, es un relieve más desafiantemente escultórico. En cuclillas sobre su bloque de piedra, la Virgen parece apretujada y necesitada de mayor espacio. La cabeza casi se sale del bloque y adquiere una completa tridimensionalidad. Toda la obra apunta a la impaciencia con la escultura de relieves: cuanto más plana, peor, en opinión de Miguel Ángel. Es más, fue probablemente el último relieve que esculpió.

El *Tondo Pitti* es un presagio de la forma en que la obra de Miguel Ángel iba a desarrollarse en otra dirección. La Virgen del *Tondo Taddei* es femenina de una manera esbelta y majestuosa, aunque no en la forma poco menos que coquetamente bonita de algunas vírgenes florentinas del siglo XV(45). En el *Tondo Pitti*, la Virgen resulta intensamente masculina, como si Miguel Ángel no hubiera querido molestarse en disimular el hecho de que el modelo utilizado era un varón.

La tercera Virgen con niño de aquellos años fue plenamente escultórica:

un grupo elegante esculpido en mármol para dos clientes flamencos del banco Balducci de Roma[391]. Sería el último encargo que encontraría para Miguel Ángel Jacopo Galli, que no iba a tardar en morir. Los dos clientes eran unos mercaderes de paños llamados Jean y Alexandre Mouscheron, que solicitaron una estatua para una capilla familiar en la iglesia de Nuestra Señora de Brujas (Onze Lieve Vrouwekerk). Se trataba, como la *Pietà*, de una obra para un mecenas de Europa del norte que quería una imagen religiosa familiar pero hecha al modo más moderno italiano. Y eso fue lo que Miguel Ángel acabó por realizar.



Virgen de Brujas, c. 1504-1505, mármol, Onze Lieve Vrouwekerk, Brujas.

El aspecto más llamativo de la escultura, en el que se fijaron artistas más jóvenes como Rafael, era el niño Jesús. Es un bebé crecidito, de aspecto tan poderoso que casi resulta alarmante, con una cabeza que era una enorme y

redonda masa coronada de mechones rizados que parecían despedir oleadas de energía. Este niño inquietantemente robusto puso de manifiesto el verdadero centro de atención de Miguel Ángel en aquel momento: la representación de la fuerza heroica. La última de las primeras vírgenes de Miguel Ángel fue una pintura que se esforzaba al máximo por tener las cualidades de una escultura[392]. Pertenecía a Agnolo (o Angelo) Doni (1476-1539), un próspero mercader que vivía en una bonita casa de la Via dei Tintori, y lo más probable es que lo que desencadenara el encargo de un cuadro de Miguel Ángel fuese el matrimonio de Doni con Maddalena Strozzi el 31 de noviembre de 1504 (ella solo tenía quince años, mientras que él tenía veintisiete). No obstante, es probable que este tardara algún tiempo en completar el cuadro.

Resultó ser poco menos que una refutación en pintura de las ideas de Leonardo. En lugar de una enciclopedia del mundo natural lo que hay es una indicación casi despectiva al paisaje de fondo: unas pocas y lejanas colinas azules en uno de los márgenes. Prácticamente todo el espacio está ocupado por figuras, entre ellas una extraña hilera de jóvenes desnudos, cuya significación religiosa nunca se ha explicado de manera concluyente (pese a los numerosos esfuerzos realizados en ese sentido).

La Virgen tiene los brazos fornidos y nudosos del musculoso joven al que Miguel Ángel estaba dibujando en ese momento: también es probable que posara para su figura, y una vez más, Miguel Ángel no hizo el menor esfuerzo por disimularlo. Esta Sagrada Familia extrañamente atlética fue pintada con colores claros y brillantes con contornos nítidos. Era un cuadro realizado en un estilo opuesto al suavemente misterioso esfumado, técnica que había desarrollado Leonardo y que Miguel Ángel detestaba.

*

Entre Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, escribió Vasari, prevalecía «el mayor de los desdenes»[393]. Vasari no dice, y lo más seguro es que no lo supiera, cómo surgió este desdén, pero no resulta difícil comprender la antipatía entre los dos. Los separaba una generación, estaban muy igualados en facultades pero eran muy opuestos en temperamento, actitudes mentales, aspecto, modales y (cabe suponer) detalles como el lenguaje corporal y el tono de voz. Vasari describió el talento de Leonardo como conversador: «Era

capaz de atraerse a sí las almas de los oyentes».

En contraste con la suavidad de Leonardo, Miguel Ángel era resuelto, irascible, solitario y tenía fama de vivir en una miseria frugal. Al médico y literato Paulo Jovio, que conoció a ambos hombres, Leonardo le merecía gran aprobación, pues era «afable por naturaleza, brillante, generoso y tenía un rostro extraordinariamente bello», mientras que describió sin rodeos a Miguel Ángel como «tosco y burdo» (como hemos visto)[394].

Sofisticado y elegantemente vestido, Leonardo era un cortesano nato. Sobresalía en las artes cortesanas de la música y el debate intelectual. Su mente tendía a lo empírico, a lo objetivo y a la observación. No es casualidad que los escritos de Leonardo que han sobrevivido sean casi todos notas teóricas y científicas, mientras que los de Miguel Ángel son cartas y poemas. En Leonardo todo era impersonal; en Miguel Ángel, como escribió el historiador del arte Rudolf Wittkower, todo lo que le afectaba tendía a girar en torno a «su estado de ánimo, sus emociones y sus pensamientos, en la poesía y la correspondencia»[395].

Había, no obstante, una paradoja en aquello. El ecuánime Leonardo no se comprometía tanto ni de lejos con los demás. Tenía altibajos con su asistente y (al parecer) amante, Salai, pero lo que se desprende de sus escritos es que su máximo compromiso era con los misterios del mundo natural. En cambio, Miguel Ángel, antisocial y de malos modales, tenía un volcán emocional en su interior. Aquellos pensamientos y sentimientos, que quizá dieran la impresión de ser tan egoístas, rebosaban amor (o, al contrario, odio e ira) por las personas que formaban parte de su vida.

A los setenta años de edad, un amigo íntimo de Miguel Ángel, Donato Giannotti(46), le indujo a realizar una confesión extraordinaria en los *Diálogos* que escribió en torno a 1545[396]. Hay que sopesar con cautela las palabras contenidas en los diálogos renacentistas, ya que en este caso el autor era Giannotti, no Miguel Ángel. Ahora bien, esta conversación literaria concreta no solo la escribió alguien que conocía íntimamente al artista, sino que también el resto de los personajes formaba parte del círculo romano de Miguel Ángel. En él figuraban individuos que veían a Miguel Ángel prácticamente todos los días, e iba a ser leído por ellos (y con casi toda seguridad por el propio artista). Las palabras que pronunciara, por tanto, tenían que ser verosímiles.

En este diálogo, el personaje de «Miguel Ángel» hace una asombrosa declaración. Es, dice, «de entre todos los hombres, el más inclinado a amar a las personas»[397]. Y pone en guardia ante esta debilidad: «Cuando veo un hombre que posee algún talento o don del espíritu, un hombre que sabe hacer o decir algo mejor que los demás, no puedo evitar sentirme atraído por él; y entonces me entrego a él tan enteramente que ya no soy dueño de mí mismo». No se pretendía que estas palabras fueran una confesión erótica, pero con todo, parecen trasladarnos al centro del universo emocional de Miguel Ángel, un lugar en el que él siempre era la víctima abrumada por el poderoso atractivo de los demás.

En lugar de brillar en compañía y de mostrarse afable y encantador como Leonardo, Miguel Ángel se sentía absolutamente amenazado. Aquel hombre, cuya personalidad era tan avasalladora e intensa que ponía nerviosos a los papas, padecía en privado el temor a que su sentido del yo se viera abrumado por el atractivo físico y psíquico de otros. Lo desestabilizaba hasta aquella mañana que pasó conversando con un trío de viejos amigos mientras paseaban por los campos y las ruinas de Roma. Cuando lo invitaron a acompañarles a cenar, reaccionó con alarma: «Si cenase con vosotros, visto que estáis todos tan bien dotados de talento y amabilidad, más allá de que cada uno de vosotros ya me ha despojado de algo, cada uno de los que cenasen conmigo se quedaría con una parte de mí»[398].

En el diálogo de Giannotti, a Miguel Ángel hay que persuadirlo para que debata, ya que lo primero que hace es poner una lista de excusas, entre ellas una muy habitual en él (y frecuentemente repetida en su correspondencia), la de que el tema propuesto «no es mi profesión». Curiosamente, ese mismo debate sobre Dante, aproximadamente cuarenta años antes de que Giannotti escribiera sus *Diálogos*, sería el detonante de la disputa pública entre Leonardo y Miguel Ángel.

*

Un día, según una crónica del siglo XVI, el *Códice Magliabechiano*, Leonardo da Vinci se encontraba paseando por la Piazza Santa Trinità[399]. Delante del palacio de la familia Spini había unos caballeros departiendo sobre una afirmación de Dante. Pidieron a Leonardo que se aproximara y que les explicara el pasaje que los desconcertaba, pero en aquel preciso momento

apareció por ahí Miguel Ángel, y Leonardo insistió en que lo elucidara el escultor en su lugar. Por algún motivo, aquella propuesta le sentó mal a Miguel Ángel. En lugar de dialogar sobre Dante, y dirigiéndose a Leonardo en la irrespetuosa segunda persona del singular, replicó: «Explícalo tú mismo, que fuiste el que hizo el diseño del caballo para fundirlo en bronce y luego te mostraste incapaz de hacerlo». Y dicho eso, se volvió bruscamente y se alejó a grandes zancadas, dejando a Leonardo ahí de pie, «lívido ante sus palabras».

Diríase que aquello fue un insulto del que era poco probable que su amistad, suponiendo que hubiera existido alguna, se recuperase(47)[400]. Al mencionar el caballo, Miguel Ángel había puesto el dedo en una llaga harto sensible. A comienzos de la década de 1490 Leonardo había ideado y estado a punto de completar un enorme monumento ecuestre en Milán: el caballo tendría que haber sido de tamaño superior al natural[401]. El modelo se realizó pero nunca se fundió en metal porque, debido a la invasión francesa de 1494, el metal destinado para ello hacía falta para armas. Sin embargo, el mentor de Miguel Ángel, Giuliano da Sangallo, había debatido sobre si el proyecto era posible[402]. Ese fue el meollo del ataque de Miguel Ángel: acusaba a Leonardo de ser excesivamente ambicioso, incompetente y de no entregar la obra prometida (asuntos todos ellos sobre los que sin duda tenía sus propias inquietudes).

El motivo por el que Miguel Ángel reaccionó tan mal quizá fue, en parte, su arraigada reticencia a tomar parte en tales discusiones, a menos que le tendiesen una trampa amigos muy queridos como Giannotti (o, en otro diálogo de mediados del siglo XVI, la poetisa Vittoria Colonna, todavía más querida). Estaba claro que Leonardo no pertenecía a dicha categoría, y su comentario («Miguel Ángel os lo explicará») quizá tuviera un matiz de aquella presunción condescendiente de superioridad que también se percibe en su reacción ante el *David:* no estaba mal, pero susceptible de corrección y de mejora(48).

*

Condivi sostenía que, precisamente en ese momento, tras haber completado el *David*, Miguel Ángel dejó de lado la escultura y la pintura y se volvió hacia la literatura: «Estuvo algún tiempo sin hacer nada en el arte de la

escultura, para darse a la lectura de los poetas y oradores en lengua vulgar, y hacer sonetos para su deleite»[403]. La primera parte de esa afirmación no es cierta. Al contrario, Miguel Ángel había contraído más compromisos de la cuenta, y se le estaban acumulando los encargos de pintura y escultura, pero la segunda parte sí es verdadera. A juzgar por los bocetos que han llegado hasta nosotros, fue precisamente en torno a esta época cuando Miguel Ángel comenzó a convertirse en poeta.

No sorprende descubrir que la poesía era otro arte, junto con la escultura, que a Leonardo le merecía una baja opinión. Desde su punto de vista era inferior a la pintura[404]. Leonardo también argumentaba que la poesía era más limitada que el otro arte en el que él destacaba: la música. El pintor puede retratar muchas cosas a la vez, argumentaba, y el músico puede tocar muchas notas, pero el poeta está limitado a una palabra tras otra. Por lo tanto, «el poeta está muy por debajo del pintor en la representación de las cosas visibles, y muy por debajo del músico en la de las cosas invisibles».

Quizá fuera esta otra corriente subterránea la que añadiera tensión a aquel momento tormentoso de la Piazza Santa Trinità. Posiblemente, Leonardo —de modo amable pero con una condescendencia insultante— estuviera diciendo: «¿Una pregunta sobre poesía? Aquí tenéis a Miguel Ángel, él se dedica a ese tipo de cosas, que os responda él». Puede que sepamos dónde tuvo lugar la riña entre Leonardo y Miguel Ángel —en la Piazza Santa Trinità, cerca del río Arno—, pero resulta mucho más difícil situar el incidente en el tiempo. Tanto Leonardo como Miguel Ángel estuvieron en Florencia de forma intermitente durante varios años durante la primera década del siglo XVI, a partir de la llegada de Miguel Ángel para pujar por el encargo de esculpir el *David* en abril de 1501, hasta el verano de 1502, cuando Leonardo se marchó para hacer de asesor militar del hijo del Papa, el implacable César Borgia. En aquel entonces, este estaba ocupado amasando un territorio para sí mismo a partir del mosaico de Estados nominalmente pertenecientes a la Iglesia que había al otro lado de los Apeninos desde la Toscana: la Romaña.

En marzo de 1503 Leonardo había vuelto a Florencia[405], después de haber sido testigo de una parte de la realidad de la guerra, que describió en un manuscrito como «la más bestial de las locuras»[406] *(pazzia bestialissima)*. No obstante, había sido un servidor satisfactorio para Borgia,

que le obsequió con una *cape à la française*, que figura en un inventario de su vestuario realizado en 1504[407], y que Leonardo regaló a su vez a su asistente Salai.

En el otoño de 1503, Leonardo obtuvo un encargo sobrecogedor (pero de ningún modo intrínsecamente irrealizable) de manos del Gobierno republicano, lo que seguramente quería decir, en este caso, del *gonfaloniere* Soderini. Leonardo tenía que pintar un enorme cuadro sobre la mitad de una larga pared del Salón del Gran Consejo del Palazzo Vecchio[408]. Aquello era la prolongación implícita de la comparación y competición decorativas entre la sede del Gobierno florentino y el palacio del Dogo en Venecia.

Florencia tenía en Soderini a su propio equivalente del Dogo. En Venecia, los senadores se reunían en la cámara del Gran Consejo, adornado con cuadros de los hermanos Bellini, Giovanni y Gentile, entre otros. Así que la cámara del consejo florentino también tendría que contener pinturas, solo que más grandes y mejores. El tema que se le encargó a Leonardo era una victoria florentina del siglo XIV sobre las fuerzas milanesas en un lugar de la Toscana oriental llamado Anghiari. Según los contratos de construcción[409], el cuadro habría tenido aproximadamente doce *braccia* de altura y treinta de ancho, es decir, siete metros por diecisiete. Quizá se tratara de un área más amplia que la que cubría un único cuadro desde que a mediados del siglo XIV Guariento había pintado el fresco del Paraíso en la pared de la cámara del consejo del palacio del Dogo. Leonardo se trasladó a un nuevo taller en el monasterio de Santa Maria Novella, donde había una estancia lo bastante grande como para que dibujara el boceto a tamaño real que pretendía realizar antes de empezar a pintar el cuadro propiamente dicho[410]. Era característico de Leonardo realizar preparativos muy elaborados para cada proyecto, a veces tanto que en realidad nunca empezaba. Vasari contaba que el papa León X, al ver a Leonardo destilar barniz para un cuadro antes de pintarlo, exclamó desesperado: «Este hombre nunca llegará a nada. ¡Aquí está, pensando en terminar la obra antes de haberla empezado siquiera!»[411].

En enero de 1504, en el momento de la reunión del comité sobre la ubicación del *David*, se estaban haciendo reformas exhaustivas en el nuevo espacio de trabajo y vivienda de Leonardo en Santa Maria Novella. Al final del verano, a Miguel Ángel le encargaron que pintara un mural igualmente

inmenso en la otra mitad de la misma pared de la cámara del Gran Consejo[412]. El *gonfaloniere* Soderini hizo tal cosa, según dijo Benedetto Varchi al leer el discurso fúnebre de Miguel Ángel, «para organizar una competición»[413] entre los dos artistas.

Así pues, resulta tentador situar el inicio de la querella entre los dos en ese mismo año, entre la descalificación del *David* por parte de Leonardo a comienzos de año y la colérica aceptación del reto por parte de Miguel Ángel, a finales del mismo. Quizá, como caviló el biógrafo de Leonardo, Charles Nicholl[414], fuese en la primavera de 1504, cuando el tiempo era lo bastante cálido para que los «hombres se apoltronasen en una *loggia* a debatir sobre Dante», pero no así Miguel Ángel, que, absolutamente inmerso en el diseño de la cuna en la que transportar su estatua gigante y meditando sobre su colocación, estaba demasiado atareado para distraerse con discusiones ociosas.

*

Leonardo había escrito sobre batallas y cómo representarlas años antes de que se le pidiera que lo hiciera[415]. Quería retratar el humo de la artillería mezclándose con el polvo levantado por la caballería y la infantería, así como la confusión y la ira furiosa en los semblantes de hombres y caballos. Como escena central de su inmenso cuadro, Leonardo se propuso mostrar un torbellino de caballos y guerreros luchando desesperadamente por controlar un puente sobre el Tíber. Sus estudios dedicados a las feroces facciones de los principales guerreros son investigaciones de emociones reales en rostros humanos; en comparación, el característico ceño fruncido del *David* de Miguel Ángel parece una fórmula tomada en préstamo del arte clásico. Y era ese, sin duda, el contraste que Leonardo, el gran naturalista, pretendía. Los dos grandes cuadros de batalla debían constituir un torneo no solo entre dos artistas sino entre dos concepciones rivales del arte.

Soderini debió de saber que en algunos aspectos los puntos de vista sobre el arte de este extraordinario y joven artista eran directamente opuestos a los de Leonardo. De haberse completado los dos cuadros, no habrían supuesto una unidad artística, pero Florencia habría dispuesto de uno de los mayores ejemplos de comparación y contraste en la historia del arte. No sabemos si Miguel Ángel estuvo a la pesca del encargo, o quién escogió el tema

concreto. Hay interesantes indicios que apuntan a que Nicolás Maquiavelo tuvo algo que ver. El proyecto estrella de Maquiavelo fue la institución de una milicia florentina, es decir, de un ejército formado por los habitantes del Estado en lugar de mercenarios. Cascina había sido una victoria obtenida ciento cincuenta años antes por un ejército formado en parte por voluntarios florentinos sobre Pisa, el enemigo del momento. La necesidad de una milicia es uno de los temas centrales de *El príncipe*, el tratado sobre gobierno que Maquiavelo habría de escribir una década después, pero mencionó por primera vez esta cuestión el 24 de mayo de 1504[416], es decir, en el preciso momento en que se estaba tomando la decisión final respecto de la ubicación del *David*. (Había sido trasladado a la Piazza a mediados de mayo, pero no fue hasta el 28 de mayo cuando se decretó que debía colocarse delante del palacio en lugar de en la *Loggia*). Curiosamente, en *El príncipe* Maquiavelo utiliza la historia de David en el Antiguo Testamento como alegoría a favor de depender de los propios recursos militares[417].

Quienquiera que eligiera el tema aprovechó brillantemente el punto fuerte de Miguel Ángel. Como señaló irónicamente el crítico de arte e historiador Jonathan Jones, en la historia de la guerra no abundan las ocasiones «para retratar a un ejército desnudo»[418]. Sin embargo, la batalla de Cascina fue una de tales ocasiones. El combate había tenido lugar cerca de la pequeña localidad de Cascina, cerca de Pisa, durante el árido verano de 1364. Las tropas florentinas se habían despojado de las armaduras y estaban refrescándose en el río Arno cuando llegó el aviso de un ataque de los pisanos, que estaban bajo el mando del mercenario inglés John Hawkwood. Los soldados salieron en tumulto del río y obtuvieron una notable victoria.

El grupo central del mural de Miguel Ángel (muy distinto al de Leonardo) había de ser una masa de hombres desnudos y semidesnudos saliendo frenéticamente del río y poniéndose las armaduras a gran velocidad, motivo por el cual el título alternativo del mural fue *Los bañistas*. En otras palabras, era un despliegue virtuoso de desnudos masculinos en la gama más amplia de posturas imaginable.

Es muy poco lo que ha sobrevivido de tan magnífica concepción. El propio boceto fue cortado en pedazos, y la mayoría de los fragmentos se perdieron incluso antes de que Vasari tuviera ocasión de verlo entero; con posterioridad, todos desaparecieron. Alguien que sí lo vio y lo describió fue

Benvenuto Cellini, que (quizá con la nostalgia que naturalmente se siente por todas las cosas bellas desaparecidas) consideraba *La batalla de Cascina* como el más hermoso de todos los cuadros de Miguel Ángel[419]. Ni siquiera el techo de la Capilla Sixtina, en opinión de Cellini, era «siquiera la mitad de perfecto».

De los estudios que han sobrevivido (y que se encuentran sin duda entre sus bocetos más hermosos) se desprende claramente que Miguel Ángel estaba trabajando con el máximo de intensidad y *con amore*. Un par de estudios de tiza negra que se encuentran en el Museo Teyler, de Haarlem, y otro en el British Museum, hecho a aguatinta, con blanco de plomo, dan una impresión del impacto que debió de tener el boceto. Contribuyen a explicar por qué, según Vasari, se convirtió en «una escuela para artesanos»[420], en el manual de instrucción para la siguiente generación de artistas florentinos.

Paradójicamente, a eso mismo se debe que no sobreviviera. Era tan admirado que pintores y escultores se lo llevaron. Puede que Miguel Ángel llorase su pérdida, pero el efecto por lo visto fue incrementar su temor a que le robasen sus ideas y las imitasen. Posteriormente, comenzó a destruir sus bocetos y dibujos.



Hombre desnudo sentado volviéndose, c. 1504-1505, plumilla y aguatinta, British Museum, Londres.

Los estudios de figuras para *La batalla* muestran cuerpos robustos y musculosos en posturas a la vez complejas y elegantes. Son imágenes congeladas, instantes de contorsión y apresuramiento, de trepar y de volverse

con súbito pánico ante la alarma que se acababa de dar: ideogramas de energía, en los que cada músculo y cada articulación destacan por sí solos pero formando parte a la vez de un movimiento sinuoso y fluido. Hasta cierto punto, son estudios de la vida. Los dibujos del Museo Teyler y del British Museum se basan en el mismo modelo, al que puede identificarse por el gorro que le cubre el pelo, pero no pueden ser solo representaciones de lo que Miguel Ángel vio ante sí.

El dibujo del British Museum muestra a un joven sentado en la orilla rocosa del río con las rodillas hacia delante pero el cuerpo vuelto de manera que mira hacia atrás en la dirección diametralmente opuesta. Semejante grado de flexibilidad es imposible para una columna vertebral y un torso humanos. Como mínimo, habrían hecho falta dos posados. Los dos dibujos del Teyler muestran posturas difíciles de mantener durante más de unos pocos minutos, tiempo insuficiente para que Miguel Ángel completase unos dibujos de tal finura y (en las áreas en las que estaba interesado, en particular, los muslos, las nalgas, los hombros, la garganta y el pecho) de un acabado tan delicado. Debió de estar contemplando al modelo y utilizando al mismo tiempo la imaginación y el conocimiento para ampliar, idealizar y adaptar lo que veía.

Las investigaciones anatómicas de Miguel Ángel debieron de intensificarse durante los años en los que realizó el *David*, el boceto de *La batalla de Cascina* y los desnudos del techo de la Capilla Sixtina. Estas obras requerían ni más ni menos que lo que el crítico de arte e historiador James Hall ha denominado «la reinvención del cuerpo humano»[421]. En esas obras aparece un nuevo ser humano, una concepción nueva de la humanidad masculina, que fue uno de los mayores logros de Miguel Ángel.

Si bien nunca lo hubiera admitido, Miguel Ángel seguía aprendiendo de Leonardo. Este se propuso realizar un enorme boceto para su mural, lo que formaba parte de su avance pausado hacia un cuadro cuya perfección «haría que los hombres se detuvieran a contemplar» admirados. De este modo, podía calcular los efectos de la obra acabada con precisión y a escala real. Así que Miguel Ángel también realizó un boceto de su escena principal: los hombres desnudos trepando desde el río[422]. Lo dibujó en múltiples hojas de papel pegadas unas a otras, utilizando exactamente el mismo método que Leonardo. Típico en él, sin embargo, Miguel Ángel encontró formas de

ahorrar tanto papel como trabajo.

Es posible que aprendiera otro procedimiento de Leonardo. Este recomendaba una «nueva estrategia de estudio» a los demás artistas: se trataba de un método de estimular la imaginación. Si uno «tiene que inventar una escena», aconsejaba él, conviene mirar «paredes salpicadas de manchas o piedras de colores varios», o también «las cenizas de una hoguera, o nubes, o barro»[423]. Disponemos, pues, de una idea bastante aproximada de cómo Leonardo obtuvo inspiración para *La batalla de Anghiari:* contemplando paredes húmedas, rocas moteadas y cielos nubosos y dejando que su mente vagase de una visión fantasma a otra. De modo similar, desarrolló un método de «tormenta de ideas», dibujando en una hoja de papel tantas variaciones de la Virgen y el niño que estas se confunden unas con otras, como un revelado fotográfico múltiple.

Miguel Ángel adoptó este modo despreocupado de incubar ideas[424]. En una hoja, por ejemplo, esbozó primero con estilete de punta de plomo y luego a plumilla una sucesión de niños regordetes de dieciocho meses aproximadamente, candidatos a niño Jesús o san Juan, de perfil, de espaldas, sentados, de pie. Seleccionó entre estos una figura con los brazos tendidos para ser el pequeño Juan Bautista del *Tondo Taddei*. Ahora bien, Miguel Ángel también llevó el proceso de la tormenta de ideas en una dirección nueva y distinta. Lo aplicó no solo a las imágenes sino también a las palabras. Leonardo siempre escribía encima de sus dibujos, a veces de manera críptica, notas, observaciones, reflexiones. En las páginas de Miguel Ángel empiezan a aparecer frases sueltas, como fragmentos de monólogo interior, palabras, versos de poemas de Petrarca y comentarios aforísticos propios.



Estudios de niños, c. 1504-1505, plumilla sobre tiza negra, British Museum, Londres.

Una hoja de alrededor de 1503-1504[425], por ejemplo, contiene un palimpsesto caótico de palabras e imágenes acompañado por tres perspectivas de un apóstol, sin duda con destino al grupo de esculturas encargadas por la Opera del Duomo, y una batalla de caballería dibujada con gran vivacidad. Desperdigados entre estos apuntes tan dispares se encuentra el primer versículo del salmo 54 —«¡Oh Dios, por tu nombre sálvame!»— en latín, lo que también parece un fragmento de una oración, «Dios devotamente», y una imagen dantesca que implica el pavor de que al final no se salvara: *«dolore stanza nel inferno»* («el dolor reside en el Infierno»). Al otro lado de la hoja hay seis versos de un soneto, su primer poema, o fragmento inacabado de tal. Es característicamente lúgubre, y concluye así: «Nada que se mueva bajo el sol a lo que la muerte no venza o cambie la fortuna»[426].

Llegados a este punto, sin embargo, Leonardo (si bien no se puede decir que estuviera exactamente aprendiendo de Miguel Ángel a su vez) estaba cuando menos desestabilizado por el poder de la concepción del otro. Una nota que tomó aproximadamente por aquel entonces parece apuntar

directamente a Miguel Ángel: «No deberías hacer demasiado evidentes todos los músculos del cuerpo, a menos que los miembros a los que pertenezcan estén participando en un gran esfuerzo o labor […] de lo contrario el resultado no será una figura humana, sino un saco de nueces»[427]. Otra nota comienza como si se dirigiera a su adversario: «¡Oh, pintor anatómico!», y continúa así: «ten cuidado, no vaya a ser la insinuación demasiado fuerte de los huesos, tendones y músculos lo que torne rígida a tu pintura»[428].

Mientras en privado hacía críticas maliciosas contra los musculosos desnudos de Miguel Ángel, Leonardo también intentaba desarrollar su propia forma de obtener el mismo efecto. Un dibujo de 1504-1506[429] contiene un minúsculo y vivaz esbozo de una escaramuza en la que aparecen un jinete a galope y unos soldados de infantería. En torno a esta imagen aparece una sucesión de dibujos de un hombre desnudo, con el brazo amputado a la altura del bíceps para mostrar con mayor claridad lo que estaba exhibiendo el artista. En el texto, en la letra espejada de Leonardo, figura metódicamente lo que ha dibujado, comenzando así: «Los principales músculos del hombro son tres, es decir *b c d*…»[430].

A raíz de su pulso con Miguel Ángel, Leonardo se vio absorbido una vez más por la anatomía. A lo largo de los años siguientes, se convertiría en una de sus principales obsesiones y desembocaría en uno de sus mayores logros. *La batalla de Anghiari*, sin embargo, quedó en nada. Leonardo comenzó a pintarla, pero en su determinación por crear una obra maestra sobre la que pudiera meditar e ir revisándola a medida que trabajaba en ella, empleó un medio no convencional que (por lo visto) causó problemas(49). Pintó poco a poco la sección de en medio[431], y luego, en mayo de 1506, solicitó permiso para ir a Milán. Se lo concedieron a regañadientes, y solo para tres meses.

Leonardo hizo caso omiso del límite temporal, y el 9 de octubre, el *gonfaloniere* Soderini escribió al gobernador francés de la ciudad, Charles d'Amboise, quejándose de que Leonardo «no se había portado con la República como debía, porque se había llevado una gran suma de dinero y apenas había iniciado la gran obra que se le había encargado»[432]. En realidad, Miguel Ángel había hecho aún menos. En un acceso de energía e inspiración, había completado el boceto y, al igual que Leonardo, se había marchado de la ciudad sin haber comenzado siquiera a pintar el cuadro. No

obstante, en lo que a los artistas y entendidos florentinos se refería, en el enfrentamiento entre las dos *Batallas*, Miguel Ángel había obtenido una victoria decisiva.



Según Miguel Ángel (?), diseño para la tumba del papa Julio II (detalle), c. 1505 (?), plumilla, aguatinta y tiza roja, Uffizi, Florencia.

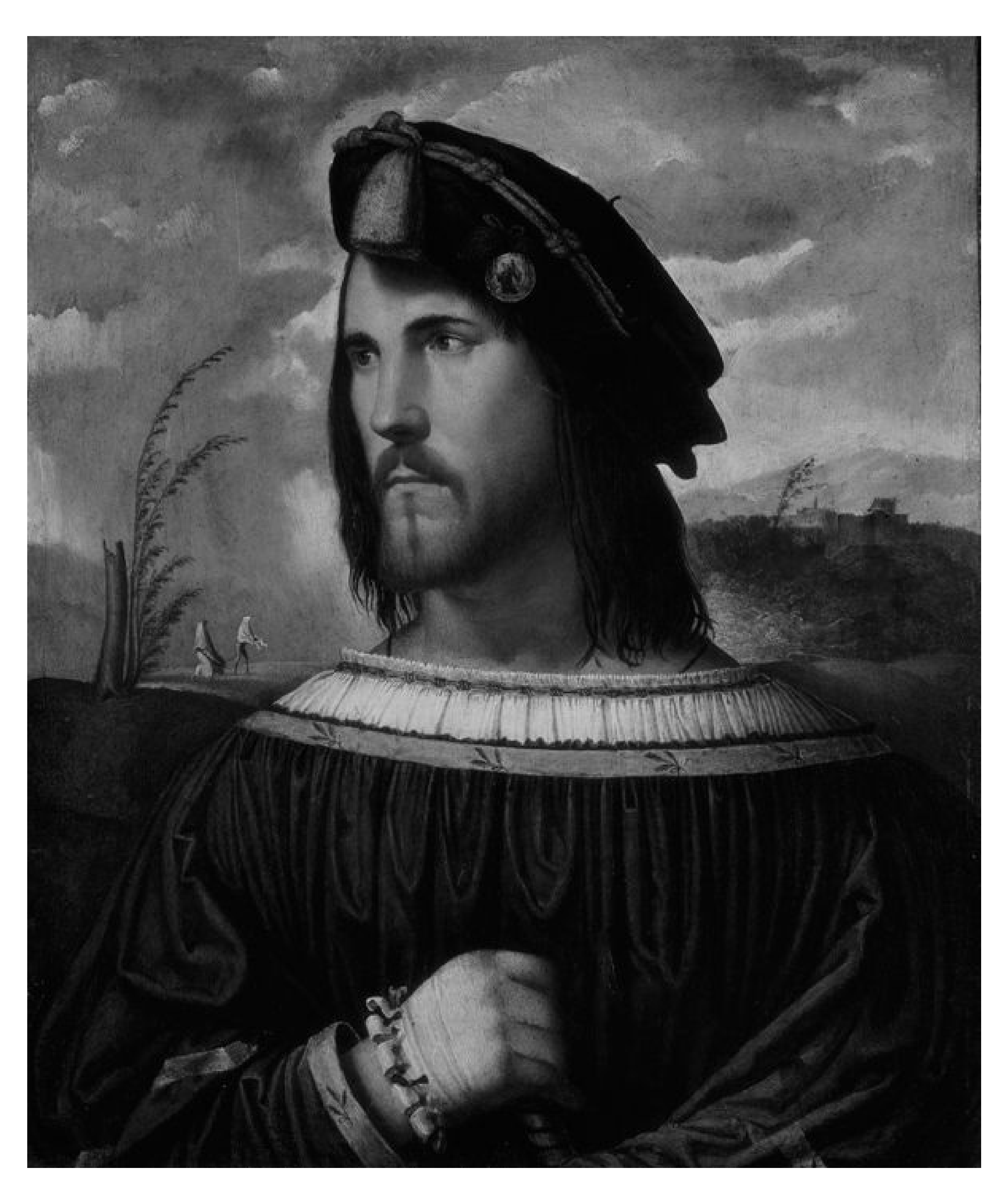
10. Gigantes y esclavos

> «Françoise […] sabía que tendría que confeccionar, con arreglo a los métodos que nadie más que ella conocía, vaca a la gelatina, y vivía en la efervescencia de la creación; como concedía extrema importancia a la calidad intrínseca de los materiales que debían entrar en la fabricación de su obra, fue ella misma al Mercado Central para que le dieran los mejores brazuelos para *romsteck* y los jarretes de vaca y patas de ternera más hermosos, lo mismo que se pasaba Miguel Ángel ocho meses en las montañas de Carrara para escoger los más bellos bloques de mármol con destino al monumento de Julio II»[433].
>
> Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, vol. II, *A la sombra de las muchachas en flor*

En febrero de 1505, Julio II convocó a Miguel Ángel a Roma. Julio, hasta entonces conocido como el cardenal Giuliano della Rovere, fue elegido papa el 31 de octubre de 1503, en el cónclave más breve jamás celebrado[434]. Sobrino de Sixto IV, durante mucho tiempo había sido un elemento a tener en cuenta en la política eclesiástica. Según Kenneth Clark, en un fresco de Melozzo da Forli pintado en 1477, casi treinta años antes, el joven Giuliano (un joven muy apuesto dotado de una mandíbula impresionante) ofrecía el aspecto de un león entre «los asnos del secretariado papal»[435]. Fue *consigliere* de Inocencio VIII (que reinó entre 1484 y 1492), y luego aspirante al papado en el cónclave de 1492. En aquella ocasión se vio aventajado por su rival y enemigo Rodrigo Borgia, que se convirtió en el papa Alejandro VI[436]. Durante gran parte de la siguiente década Giuliano permaneció en el exilio en Francia, pero volvió a Roma al morir Alejandro en 1503. Con cerca de sesenta años(50), seguía siendo un hombre imponentemente (e incluso alarmantemente) enérgico, y por fin había llegado su momento de gloria.

De acuerdo con sus enemigos, adoptó el nombre de Julio porque pretendía emular a Julio César. De lo que no cabe duda es de que comenzó a hacerse con el control con un estilo implacable muy evocador de su tocayo clásico. Primero engañó al hijo de Alejandro VI, César Borgia, para que le apoyara, y

al cabo de un mes lo mandó detener y despojar de todos sus poderes[437]. César (otro que lucía un nombre imperialmente romano) era un adversario peligroso y uno de los principales modelos para *El príncipe* de Maquiavelo. Había forjado un principado en Italia central a lo largo de los años anteriores y aspiraba a controlar el papado a perpetuidad (e incluso llegar él mismo a ser papa).



Altobello Melone, *Retrato de César Borgia* (?), c. 1513, óleo sobre madera, Academia Carrara, Bérgamo.

Julio neutralizó y destruyó a este temible estratega en un abrir y cerrar de

ojos(51). Acto seguido comenzó a someter a los aristocráticos señores de la guerra romanos, los Colonna y los Orsini, antes de concentrar su atención en su auténtica ambición: reafirmar el poder de los papas, no solo como representantes de Jesucristo en la Tierra, sino también como herederos de los emperadores de la antigua Roma.

Julio también entendía de escultura, y se había adelantado a los agentes de Lorenzo de Médici al hacerse con el *Apolo Belvedere*[438]. Además, había sido durante mucho tiempo mecenas del amigo de Miguel Ángel, el arquitecto Giuliano da Sangallo. Así pues, Julio tenía abundantes motivos para interesarse por aquel brillante escultor: recomendaciones de Giuliano, informes acerca de la belleza triunfante del *David* y el espectáculo que ofrecía la *Pietà* al lado del Vaticano, en la vieja basílica de San Pedro. De ahí que convocara imperiosamente al artista a Roma.

Miguel Ángel parecía haber completado el boceto para el mural de *La batalla de Cascina*, por el que le pagaron la cifra total acordada el 28 de febrero de 1505. Tres días antes recibió la generosa suma de 100 ducados para gastos de viaje durante su trayecto a Roma y abrió una cuenta bancaria en el Hospital de Santa Maria Nuova, en la que depositó 900 florines de oro, una cantidad muy elevada que representaba sus ahorros hasta ese momento (incluyendo el pago por varias obras que habían quedado sin completar o que no había emprendido siquiera). En comparación, Leonardo dejó un patrimonio de 289 florines[439]. El 27 de mayo Miguel Ángel estaba en Roma, colocando dinero en sus banqueros.

Al parecer, el Papa ya tenía un encargo en mente: su propia tumba. La de su tío Sixto IV[440], obra de Antonio del Pollaiuolo, que en la práctica había sido encargada por Julio, era el monumento papal más suntuoso del siglo XV, una construcción espléndida alojada en su propia capilla dentro de la basílica de San Pedro. La suya habría de ser aún más grande y hermosa. Fuesen cuales fuesen las virtudes de Julio, la modestia no figuraba entre ellas.

El diseño preciso acordado en esta etapa no está claro, pero Condivi lo describió, citando sin duda las palabras de Miguel Ángel: habría de ser una estructura autónoma, de 7,30 metros por 11; en torno a la planta inferior externa habría nichos con estatuas y, entre ellas, figuras maniatadas y desnudas a las que Miguel Ángel bautizó como «cautivos» (también descritos como esclavos)[441]. Representaban a las artes liberales, «así como

la pintura, la escultura y la arquitectura», y simbolizaban el hecho de que, muerto Julio, las mismas artes se encontrarían abocadas a la muerte, ya que ningún otro mecenas podría rivalizar jamás con él.

Sobre este nivel habría habido una cornisa con cuatro grandes estatuas en las esquinas, que según Vasari representaban a Moisés, san Pablo y las Vidas Activa y Contemplativa[442]. Más arriba aún habrían estado «dos ángeles llevando un féretro: uno de ellos sonriente, como para celebrar que el alma del Papa hubiera sido acogida entre los espíritus benditos, y el otro doliente, como para lamentar que el mundo se hubiera visto privado de un hombre semejante»[443].

La tumba habría sido una estructura independiente en el interior de la basílica, con una cámara interna en la que estuviera depositado el auténtico ataúd de mármol del Papa. Condivi decía que en conjunto habría habido más de cuarenta estatuas, además de relieves de bronce que representasen las grandes hazañas del Papa (la mayoría de ellos sin fundir aún, pero sin duda planeados)[444]. Se trataba de una glorificación asombrosa de un hombre que llevaba en el poder dieciséis meses y que, hasta ese momento, excepción hecha de haber demostrado ser más astuto que César Borgia, tenía muy pocos logros en su haber. No obstante, desde el mismo principio, aquella habría de ser no solo la tumba de Julio sino también la de Miguel Ángel. De haberse llevado a término, escribió más tarde a Giuliano da Sangallo[445], «estoy seguro […] de que no habrá nada que la iguale en ninguna parte del mundo»(52)[446].



Según Miguel Ángel (?), diseño para la tumba del papa Julio II (detalle), c. 1505 (?), plumilla, aguatinta y tiza roja, Uffizi, Florencia.

El plan había sido completamente acordado a finales de abril[447], y (por lo visto) el artista y el mecenas se alentaron el uno al otro a superarse en pomposidad. No existe ninguna explicación por carta del proceso de diseño y encargo, pero existen indicios de que (y no sería la última vez) Miguel Ángel había logrado vender con éxito un plan megalómanamente extravagante a un mecenas. Sus bocetos para el proyecto, pocos de los cuales han sobrevivido(53), habrían sido seductores y bellos. La imagen del monumento evocada (que de haberse llevado a cabo habría figurado entre las maravillas del mundo) debió de resultarle tremendamente seductora a un hombre como Julio II, amante de la escultura antigua y dotado de un ego formidable.

Naturalmente, se planteaba la cuestión de dónde colocar un monumento tan enorme, que quizá requeriría más espacio del entonces disponible en

ninguna iglesia romana. Según la versión de Condivi, la solución de Miguel Ángel era que se completara la nueva tribuna de la basílica de San Pedro (iniciada medio siglo antes por el papa Nicolás V y sin que nunca se hubieran construido más que los cimientos): «El Papa le preguntó qué gasto supondría, a lo que Miguel Ángel respondió: “Cien mil escudos”. “Sean —dijo Julio— doscientos mil”»[448]. Esta historia probablemente no fuera muy exagerada porque el 28 de abril Francesco Alidosi, el tesorero papal, escribió una carta a un banquero y político florentino llamado Alamanno Salviati(54)[449] en la que le decía que le iba a enviar una carta de crédito a nombre de Miguel Ángel por valor de cinco mil ducados, con motivo de un acuerdo entre el Papa y Miguel Ángel acerca del cual Su Santidad se sentía «feliz y relajado»[450].

Con el compromiso de contar con el apoyo de los inmensos recursos de la tesorería papal para sus ambiciosos proyectos, Miguel Ángel se marchó a las canteras en busca de mármol.

*

Los cinco años anteriores habían aportado un éxito tras otro: la *Pietà*, el *David*, el boceto de *La batalla de Cascina* y ahora aquel emocionante encargo para la tumba del Papa, el mayor proyecto escultórico desde la caída del Imperio romano. Fue en este momento cuando se le ocurrió a Miguel Ángel la concepción más ambiciosa de toda su carrera.

Un día, mientras se encontraba en lo alto de las montañas que rodeaban Carrara, contemplando los picos y los valles que se veían abajo, así como el Mediterráneo a lo lejos, «concibió el deseo de hacer un coloso que los marineros pudieran divisar desde lejos»[451]. En otras palabras, Miguel Ángel quería esculpir un trozo de montaña y hacer con ella una figura humana. Cabe adivinar, aunque el tema no se describa, que lo que tenía en mente era un cuerpo masculino desnudo.

Aquel ensueño se lo inspiró «la masa de roca disponible, que podía ser esculpida de manera muy conveniente», así como el deseo de emular (por no decir superar) a los antiguos griegos y romanos, que, como habría sabido por sus lecturas de Plinio, habían creado varias estatuas gigantescas. Evidentemente, sin embargo, aquel proyecto era imposible. Ningún mecenas lo financiaría, y era improbable que nadie lo deseara, ni siquiera los

marineros, que habrían obtenido (a un precio exorbitante) un punto de referencia que quizá resultara útil. Dada la mano de obra y la tecnología disponible, era un proyecto descabelladamente poco práctico. Incluso con las herramientas eléctricas modernas, tales esculturas de montaña son un proceso complejo y prolongado. Un monumento al guerrero indio norteamericano Caballo Loco, comenzado en las Colinas Negras de Dakota en 1948, sigue sin ser completado.

Sin embargo, Miguel Ángel se mostró extrañamente reticente a renunciar a aquel sueño. «Desde luego que lo habría hecho si hubiera dispuesto de tiempo suficiente», insistía la *Vita* de Condivi, citando al parecer palabras directas de Miguel Ángel. Acto seguido, pasando a hablar en primera persona, Condivi añadió: «En cierta ocasión le escuché quejarse tristemente de aquello». Otra década después, ya al borde de los noventa años, Miguel Ángel le repitió a Calcagni poco más o menos la misma queja[452]. «Fue una locura que se apoderó de mí, pero si hubiera podido estar seguro de vivir cuatro veces más de lo que he vivido, lo habría emprendido». Este cálculo informal sitúa el periodo necesario para completar la figura esculpida en la montaña en más de trescientos años.

Resulta tentador especular acerca de por qué le fue tan difícil renunciar a aquella descabellada idea, de tal manera que el solo hecho de pensar en ella seguía llenándole de tristeza medio siglo después. El motivo debió de ser que el hombre-montaña sin realizar simbolizaba dos cosas. Representaba todos los planes ambiciosos, entre ellos la propia tumba de Julio, que nunca llegaron a terminarse o solo de manera muy reducida. Y quizá más aún, el coloso de Carrara representaba un proyecto que era su idea exclusiva, no algo emprendido a instancias de un poderoso mecenas, de algún *gran' maestro* presuntuoso. El ansia de Miguel Ángel por controlar todos los aspectos del proceso creativo es uno de los rasgos que lo hacen contemporáneo. Finalmente, terminó realizando obras importantes solo porque quería hacerlo, para personas a las que amaba. Sin embargo, las hizo sobre hojas de papel, en lugar de esculpirlas en los Alpes Apuanos.

El duelo de egos y de voluntades entre Miguel Ángel y sus mecenas dominó gran parte de su vida, y con el papa Julio no había hecho más que empezar. Miguel Ángel permaneció largo tiempo en las montañas (ocho meses, con viajes de vuelta a Florencia incluidos; de hecho, estuvo fuera

durante demasiado tiempo, porque en su ausencia la atención de Julio fue absorbida por otro proyecto oneroso, propuesto por alguien tan ambicioso e imaginativo como el propio Miguel Ángel: el arquitecto Donato Bramante.

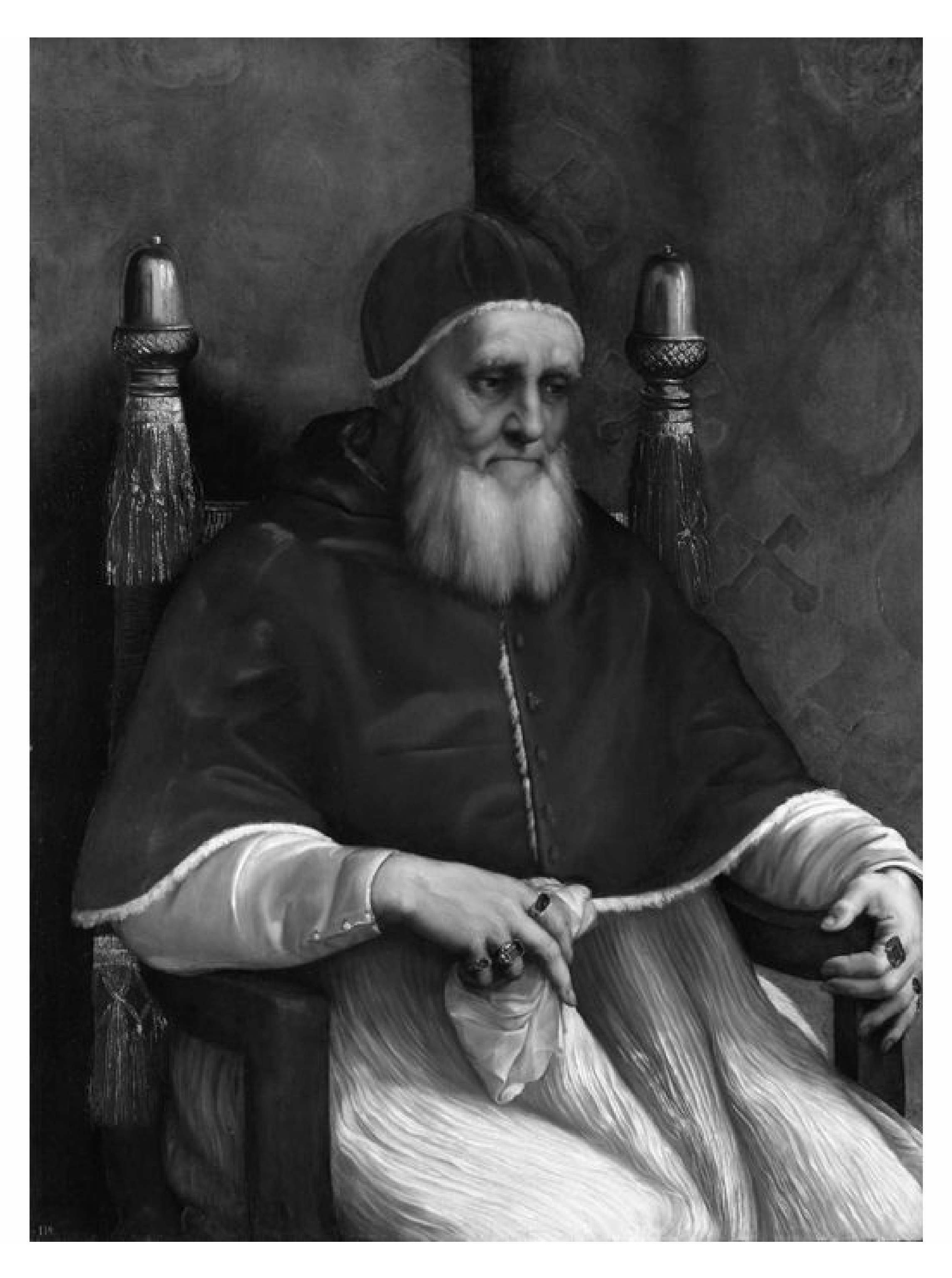
En conjunto, los papas del Renacimiento han sido evaluados muy críticamente por la posteridad. Vanidad, mundanidad, nepotismo, corrupción, codicia y lujuria están entre las acusaciones lanzadas a menudo contra ellos. Es cierto que el papa Julio II tenía un carácter muy poco santo[453]. Puso al papado en pie de guerra y estaba empeñado en recuperar el territorio de los Estados pontificios(55) en Italia central, y causó asombro al dirigir personalmente sus ejércitos estando ya próximo a los setenta años de edad. Julio era tristemente célebre por su impulsiva iracundia. A los criados que le desagradaban los expulsaba de su presencia a golpes[454], y los embajadores que hacían comentarios inoportunos podían verse expuestos a una retahíla de alarmantes insultos e invectivas. Era una faceta del Papa que Miguel Ángel no tardaría en descubrir.

Para ser justos con Julio, no obstante, hay que decir no le motivaban exclusivamente la egolatría y las rachas de emoción violenta. En algunos aspectos, fue un pontífice más concienzudo que la mayoría de sus predecesores o sucesores inmediatos. Por ejemplo, se mostró mucho menos propenso a otorgar puestos lucrativos en la Iglesia a sus parientes que Alejandro VI o su propio tío, Sixto IV (que fue quien nombró cardenal a Julio en un acto de nepotismo desvergonzado).

Cuando cambió de idea acerca del encargo para su tumba, y dejó de lado o al menos pospuso el plan, es muy posible que obrase así por motivos de conciencia. Había usos más urgentes para el dinero disponible que un monumento inmensamente prohibitivo a sí mismo. En lugar de enredar con la estructura de la basílica de San Pedro para hacerse un sitio en ella, era evidentemente más deseable —y responsable— dedicar esos fondos y esas energías a la propia basílica.

San Pedro del Vaticano tenía casi 1.200 años de antigüedad y corría peligro de derrumbarse. Originariamente había sido construida durante el reino del emperador Constantino en una ladera peligrosa y con mucha pendiente, donde estaba ubicado un cementerio romano en el que se creía que estaba enterrado el propio san Pedro. Durante mucho tiempo, el estado de la estructura había sido preocupante: las paredes estaban combándose. A

lo largo de los años se habían propuesto varios planes de reparación y reconstrucción, uno de los cuales era el coro inacabado en el que se supone que iba alojarse la tumba de Miguel Ángel para Julio.



Rafael, *El papa Julio II*, mediados de 1511, óleo sobre madera de álamo, National Gallery, Londres.

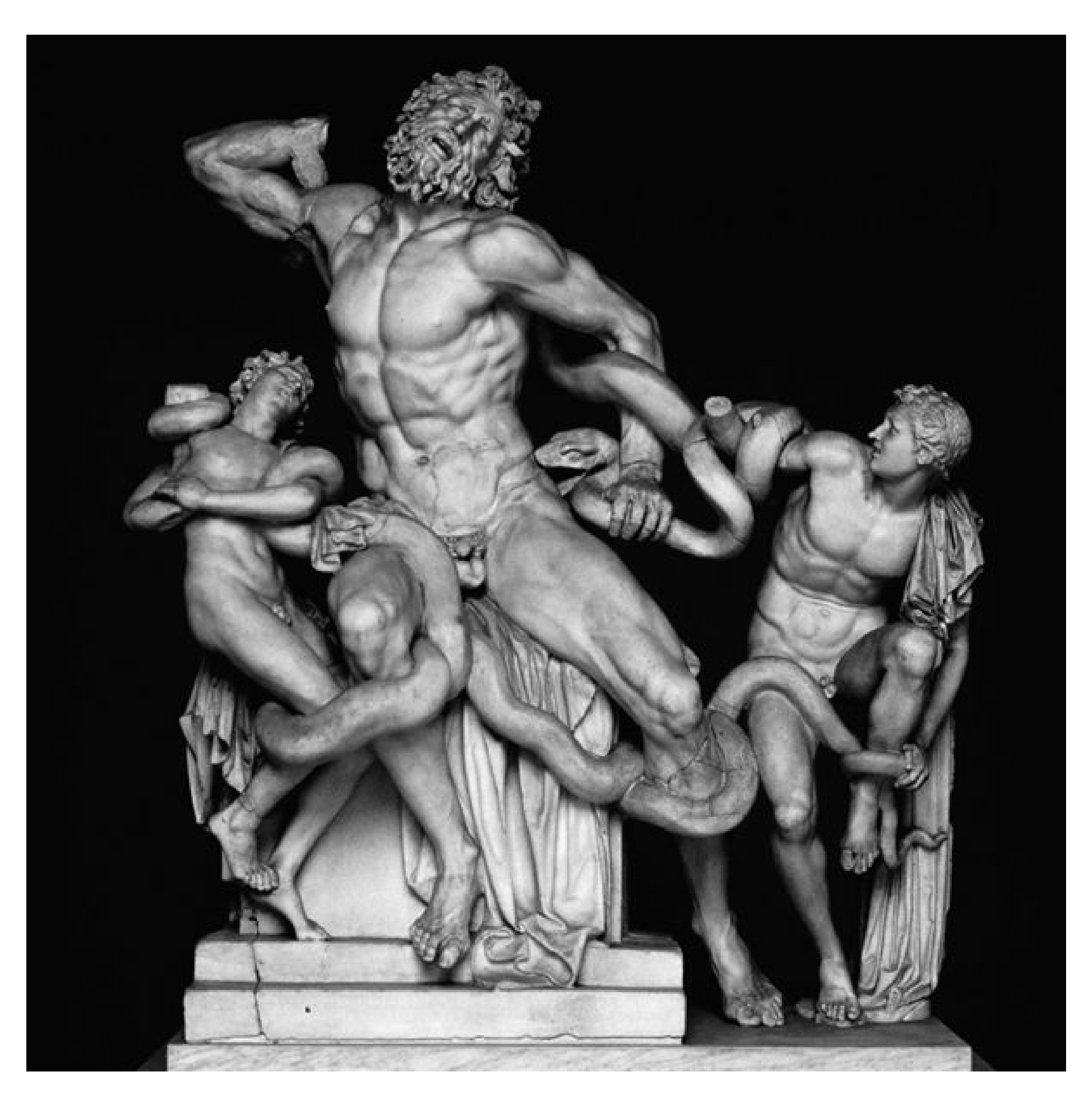
Este tomó con audacia la decisión que habían dudado en tomar otros papas. La basílica de San Pedro, la más venerable iglesia de la cristiandad, iba a ser reconstruida. Condivi tuvo el coraje de intentar convertir a Miguel Ángel en la causa principal de este sueño arquitectónico, el más grande de todos los del Renacimiento. Es posible que así fuera, pero el resultado fue la frustración de las ambiciones de Miguel Ángel y —a juzgar por las consecuencias— el descarrilamiento de su carrera durante años.

Lo que pasó, supuestamente, es que el Papa envió a sus arquitectos, Giuliano da Sangallo y Bramante, a echar un vistazo al coro inacabado que había de albergar la tumba. Una idea desembocó en otra más grande, como suele suceder en arquitectura, de manera que al final «el Papa concibió el deseo de volver a construir toda la iglesia desde los cimientos». Se elaboraron propuestas y «la de Bramante fue aceptada por ser más elegante y estar mejor pensada que otras». De acuerdo con el diseño de Bramante, la basílica de San Pedro iba a levantarse de nuevo, como un edificio inmensamente espacioso, grandioso y dotado de cúpulas.

Esa era la posición en el momento en que Miguel Ángel regresó a Roma unos ocho meses después de haberse marchado rumbo a las montañas de mármol. Había vuelto a finales de año, aguardando ansiosamente que su piedra empezara a llegar a Ripa, el puerto fluvial de Roma en el Tíber, tras un viaje largo y complicado desde las canteras. No obstante, antes de que llegara, ante los ojos de Miguel Ángel tuvo lugar uno de los descubrimientos arqueológicos más emocionantes de aquella época (de cualquier época, a decir verdad). El 14 de enero de 1506, en un viñedo propiedad de un tal Felici de Freddi, cerca de la iglesia de Santa Maria Maggiore (es decir, en *disabitato*, la parte de la antigua Roma dedicada a la agricultura), se descubrieron bajo tierra algunas bellas esculturas[455]. Se informó inmediatamente al Papa, y este envió a su vez a un mensajero para decirle a Giuliano da Sangallo que fuera a echar un vistazo.

Lo que sucedió después lo describió muchos años más tarde el hijo de Giuliano, Francesco, que tenía once años en aquel entonces: «Puesto que Miguel Ángel Buonarroti siempre estaba en casa, debido a que mi padre le había convocado y le había asignado el encargo de la tumba del Papa»[456], Sangallo le propuso que acudiera él también y los tres fueron a examinar el nuevo descubrimiento. El joven Francesco se metió dentro del agujero, ante

lo cual Sangallo anunció que se trataba claramente del *Laocoonte*, una de las grandes obras maestras de la escultura clásica, que representaba a un sacerdote troyano y sus hijos estrangulados por serpientes enviadas como castigo divino.



Laocoonte y sus hijos, c. 25 a. C., mármol, Museo Vaticano, El Vaticano, Roma.

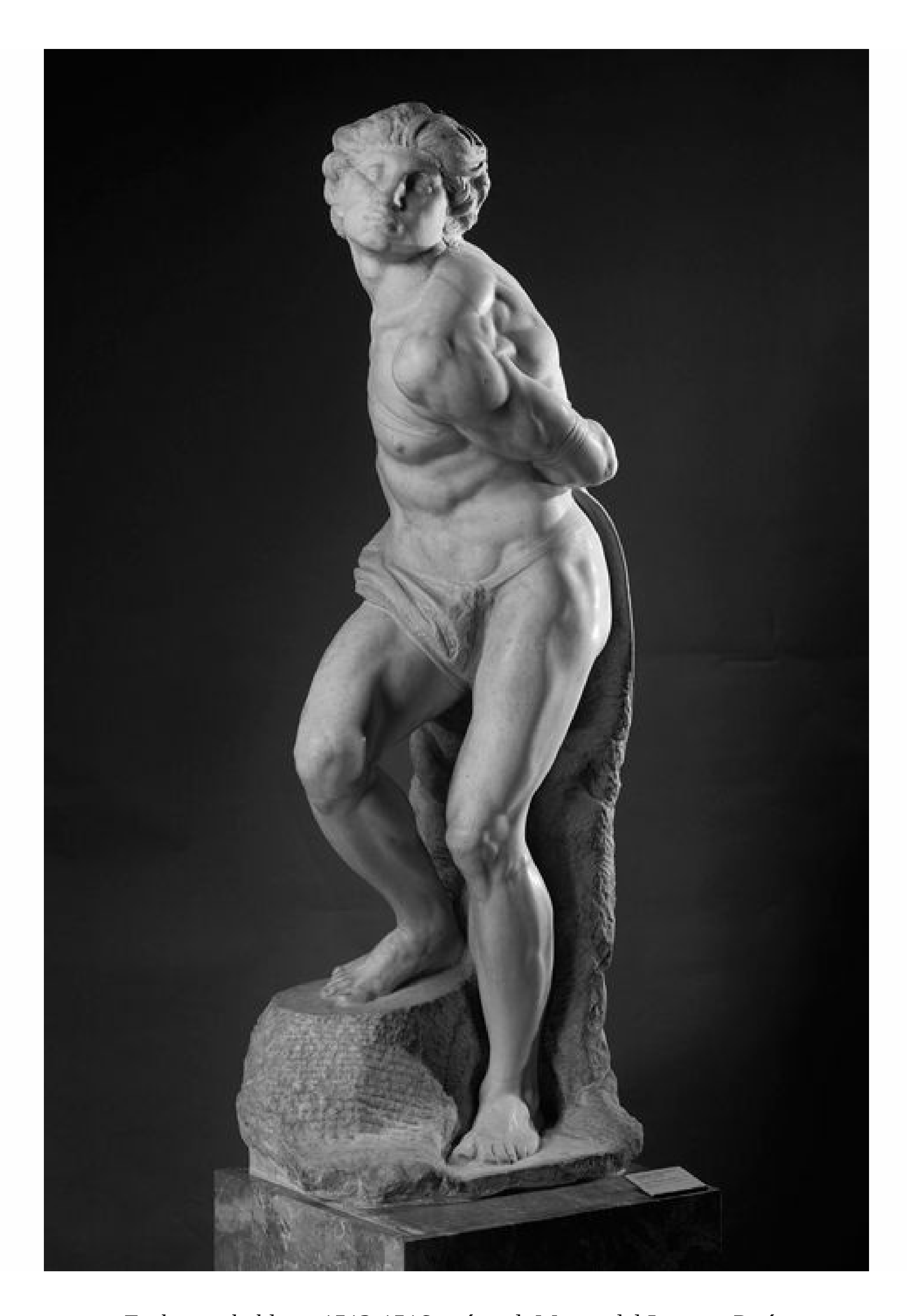
Como Sangallo reconoció de manera instantánea, aquella era una obra descrita y alabada por Plinio en su *Historia natural*, la fuente de información

primordial acerca del arte de la Antigüedad durante el Renacimiento. La reaparición de aquellas figuras poderosas, desnudas e inmovilizadas debió de parecer asombrosamente oportuna, en el preciso momento en que Miguel Ángel se disponía a esculpir a sus propios *Cautivos* desnudos para la tumba. Aquel día, según Francesco da Sangallo, su padre y Miguel Ángel cabalgaron de vuelta a casa hablando sin cesar de antigüedades, y lo siguieron haciendo durante la cena y hasta altas horas.

El 31 de enero de 1506, Miguel Ángel le escribió a su padre en Florencia quejándose de los problemas que estaba padeciendo con el traslado de su mármol desde Carrara[457]. Una barcaza llena había llegado, había descargado la piedra, y luego el nivel de las aguas había subido inmediatamente y lo había sumergido todo. Entretanto, añadió de manera optimista: «Le estoy haciendo promesas al Papa y manteniéndole en un estado de grata expectación para que no esté enfadado conmigo».

El proyecto estaba listo para arrancar a toda velocidad. Miguel Ángel comenzó a organizar una casa y un taller de escultura[458] al otro lado de la plaza de San Pedro del Vaticano, detrás de la iglesia de Santa Caterina, comprando «camas y mobiliario» y reclutando mamposteros —*scarpellini*— para que trabajasen en la estructura arquitectónica de la tumba que, como hemos visto, era prácticamente un pequeño edificio. Era la primera vez que Miguel Ángel había estado al mando, financiera y prácticamente, de una operación tan grande.

Es posible que eso le produjera ansiedad. Al principio, todo parecía ir muy bien. Con frecuencia, Julio acudía a casa de Miguel Ángel, «discutiendo con él sobre la tumba y otras cuestiones igual que si fueran hermanos»[459]. Para facilitar el acceso al taller, según Condivi, el Papa dispuso que se colocara un paso elevado desde el Passetto di Borgo que une el Vaticano y el Castel Sant’Angelo a la estancia de Miguel Ángel, «por el que podía entrar secretamente». Es posible que esto fuera cierto: existe el registro de un pago que podría referirse a un paso elevado semejante[460].



Esclavo rebelde, c. 1513-1516, mármol, Museo del Louvre, París.

Al cabo de un par de meses, sin embargo, había indicios de que la tumba ya no era la preocupación más acuciante del Papa. Al fin y al cabo, incluso teniendo en cuenta las mejores estimaciones de progreso, pasarían muchos

años antes de que la iglesia estuviera preparada siquiera para la instalación de la tumba(56). Podía esperar. Se sugirió que Miguel Ángel emprendiese una tarea distinta que también urgía llevar a cabo: repintar el techo del lugar de oración formal del Papa, construido por el tío de Julio, Sixto IV, bautizado posteriormente como Capilla Sixtina. A medida que fue aclarándose lo que estaba pasando, Miguel Ángel comenzó a preocuparse.

Su reacción consistió en acosar al Papa para obtener más fondos para la tumba. En realidad, dichos fondos ya no eran necesarios a aquellas alturas. Le habían pagado 500 ducados adicionales en enero[461], lo que elevaba el total de sus honorarios por la tumba hasta ese momento a 1.600 ducados y 60 florines florentinos. El hecho de que hubiera depositado 600 ducados en su propia cuenta de Florencia mal podía ser culpa del Papa. Tampoco era el mejor momento para pedir más dinero. Además de emprender una inmensa y nueva operación de construcción en la basílica de San Pedro, también estaba en ciernes una gran campaña militar: en breve, Julio iba a marchar hacia el norte para reconquistar antiguas posesiones papales en Italia central, empresa mucho más costosa que su tumba incluso. Como cabía esperar, enfrentado a todavía más reivindicaciones pecuniarias por parte de Miguel Ángel, Julio perdió los estribos.

El 11 de abril, Sábado Santo, Miguel Ángel oyó a Julio hablar durante la cena con un joyero, uno de los artistas y artesanos que clamaban por el mecenazgo papal[462]. Al rechazar a aquel hombre, Julio comentó que no quería gastar un penique más en piedrecitas ni tampoco en piedras de mayor tamaño. Al escuchar casualmente aquello (cosa que quizá fuera intencionada por parte de Julio), Miguel Ángel quedó consternado, pero a pesar de ello pidió al Papa más dinero todavía para la tumba. Se le dijo que volviera el lunes, cosa que hizo, pero sin obtener audiencia (si bien el Papa sabía que estaba esperando), ni tampoco la obtuvo el martes, el miércoles o el jueves. El viernes un criado no le permitió pasar. El obispo de Lucca, que presenció el incidente, le preguntó al mozo: «Tú no debes saber quién es este hombre». Y el mozo le respondió: «Claro que lo conozco, pero me atengo a lo que se me ha ordenado, sin pensar en nada más». Al oír aquello, el artista «se indignó».

Se marchó a casa y le escribió al Papa: «Santo Padre, hoy me han obligado a dar media vuelta a las puertas del palacio por orden de Su Santidad. Por

tanto, he de informaros de que en lo sucesivo, si queréis algo de mí, tendréis que buscarme en otro lugar que Roma»[463]. Retiró su dinero de su banco romano, regresó a su taller y le dijo a su asistente que «encontrara un judío y vendiese los contenidos de la casa», antes de marcharse con él a Florencia. Miguel Ángel, enfrentado a una situación de crisis, huyó, y no sería ni la primera ni la última vez que lo hiciera.

Es probable que el sábado 18 de abril (el mismo día en que se puso la primera piedra de la nueva basílica de San Pedro) Miguel Ángel alquilase un caballo de posta y acudiese a Poggibonsi, localidad que estaba dentro del territorio florentino y más allá de los Estados pontificios. Según Condivi, allí, «sintiéndose en lugar seguro, descansó»[464]. Tiberio Calcagni añadió el detalle ulterior de que el anciano Miguel Ángel le había dicho: «Me marché antes del amanecer y cabalgué durante veinte horas»[465].

Condivi describe lo que sucedió a continuación: Julio despachó a cinco jinetes con órdenes de traer de vuelta al artista[466]. Sin embargo, para cuando le dieron alcance, estaba fuera del territorio papal y los amenazó (seguramente contando con su amistad con el *gonfaloniere* Soderini) «con dar órdenes de matarlos si intentaban cualquier cosa contra él», de manera que, en lugar de recurrir a la fuerza, probaron a suplicarle que volviera.

Eso tampoco dio resultado, de forma que aquellos hombres le rogaron que al menos escribiera un mensaje al Papa explicándole que habían sido incapaces de obligarle a volver. Después le pidieron que leyera una carta del propio Papa, que decía que «debía regresar inmediatamente a Roma, o se exponía a caer en desgracia». Miguel Ángel respondió que no volvería nunca y que después de haber trabajado tan duro para el Papa no deseaba «ser expulsado de su presencia como un bandido». Si Su Santidad no quería seguir adelante con la tumba, había terminado con el encargo y no quería otros de él.

Estaba claro que Miguel Ángel estaba enfurruñado y desafiante. De hecho, al oponerse a los deseos de un gran príncipe de aquella forma, se estaba mostrando asombrosamente arrogante. Es cierto que existían precedentes de artistas que se habían comportado de ese modo, como en el caso de la renuncia por parte de Leonardo al encargo que le había hecho el Gobierno florentino, pero en las palabras y actos de Miguel Ángel estaba implícito algo más. Se estaba comportando como si hubiera sido desairado por alguien

próximo, por un amigo que le había tratado «como a un hermano». Para un florentino la hermandad era una de las relaciones más profundas, la pertenencia al mismo clan masculino. A su vez, esto indicaba que él y el Papa eran iguales; lo que había desencadenado la huida de Miguel Ángel había sido que no le dejaran ver a aquel, como si fuese un subordinado o un criado. Ahora bien, para cualquiera, en el universo medieval o renacentista, un artista, por muy talentoso que fuera, no era más que un criado. La actitud desafiante de Miguel Ángel ante Julio II era muy imprudente, pero revolucionaria.

Apenas había abandonado Roma, Miguel Ángel comenzó a recibir llamamientos de sus aliados en esa ciudad exhortándole a regresar. El Papa, le dijo Sangallo, estaba dispuesto a olvidar y a perdonar, pese a lo enfadado que estaba por la abrupta e irrespetuosa partida de Miguel Ángel[467]. Se ocuparía de que hubiera más dinero disponible y cumpliría con todo lo acordado. No obstante, el artista solo estuvo dispuesto a someterse a medias. Aceptó esculpir la tumba en Florencia pero (ya fuese porque estaba atemorizado o porque su orgullo había sido herido) siguió negándose tenazmente a regresar a Roma.

Se enviaron más mensajes, entre ellos uno del banquero romano de Miguel Ángel, Giovanni Balducci(57), viejo amigo y asesor, instándole a ser prudente[468]. Otra versión extraordinaria la dio un maestro cantero llamado Pietro Rosselli, leal amigo y humilde admirador de la destreza de Miguel Ángel[469]. El tal Rosselli había estado realizando bocetos para el Papa y se los presentó mientras Julio cenaba. Luego, el Papa mandó llamar a Donato Bramante y le comentó: «Sangallo acudirá mañana a Florencia y volverá con Miguel Ángel». Bramante le dio una respuesta muy reveladora: «Santo Padre, es seguro que no vendrá, pues soy íntimo de Miguel Ángel, y me dijo que no se encargaría de la capilla aunque insistieseis en darle esa tarea, y que solo se ocuparía de la tumba y no de pintar».

Acto seguido, Bramante añadió su propia interpretación de la reticencia de Miguel Ángel a ocuparse de la pintura: «Creo que no se atreve a hacerlo, porque no ha realizado demasiadas figuras, sobre todo cuando están en alto y escorzadas, que es algo muy distinto de pintar en el suelo». El Papa, muy afablemente, reiteró su confianza en que Miguel Ángel regresaría a Roma.

Es posible que Miguel Ángel estuviera realmente atemorizado ante la

perspectiva de enfrentarse a lo que habría de ser la más grande y célebre de todas sus obras. Como escultor, se sentía seguro de sí mismo. Ya había esculpido magníficas esculturas de mármol. En pintura había hecho mucho menos, y eran pocas las cosas que había terminado desde que había dejado de ser aprendiz. Su mural aún pendiente, *La batalla de Cascina*, parecía llevar camino de ser un éxito, pero como señaló astutamente Bramante, pintar un techo era algo muy distinto y entrañaba complejos problemas de escorzo. Nadie había intentado realizar un fresco en una bóveda de una magnitud remotamente parecida; era un proyecto pletórico de toda clase de desafíos: prácticos, técnicos y de composición. Es muy posible que Miguel Ángel se sintiera nervioso al verse presionado a hacer algo que estaba lejos de tener la certeza de poder llevar a cabo(58)[470].

Así quedó la cosa a lo largo del verano y comienzos del otoño de 1506. De manera estrambótica, y quizá por primera vez en la historia, un ataque de temperamento artístico provocó un incidente diplomático. En Florencia, Miguel Ángel se negó categóricamente a volver al servicio del Papa en Roma; Julio presionó al Gobierno florentino para obligarle a regresar[471]. En su desesperación, Miguel Ángel llegó a plantearse seriamente huir a Constantinopla y trabajar para el sultán otomano Beyazid II, que buscaba un ingeniero italiano para construir un puente sobre el Cuerno de Oro. Algunos años antes, Leonardo había realizado bocetos para un puente de un solo vano[472]. Como no podía ser de otro modo, Miguel Ángel pensaba que podía rivalizar con aquella concepción y emprender un proyecto de ingeniería civil de una magnitud tan sobrecogedora a su manera como la colosal estructura de Carrara. Un mercader florentino llamado Tomasso da Tolfo convenció a Miguel Ángel para que no se trasladase al Imperio otomano[473]. Le explicó que el sultán tenía una concepción severamente islámica en lo que se refería a la representación de figuras, cosa que aborrecía, lo que hacía impensable que Miguel Ángel trabajara en cualquier cosa más allá de la arquitectura. Tiberio Calcagni señaló junto al pasaje correspondiente de Condivi las palabras: «Fue verdad, y me dijo que había realizado un modelo».

Una anécdota recogida en el manuscrito del *Códice Magliabechiano*, que da cuenta de los feroces choques verbales con Leonardo, aporta indicios de que Miguel Ángel se encontraba en un estado de ánimo muy alterado[474].

Por lo visto, Miguel Ángel se había hecho con un cadáver de un miembro de la influyente familia Corsini y lo había diseccionado. Como es natural, los Corsini estaban furiosos y protestaron ante el *gonfaloniere*, que se tomó el asunto con humor, «en vista de que lo había hecho para contribuir a su arte». Hubo pocos muertos entre los Corsini mientras Soderini fue *gonfaloniere*, pero dos de los posibles candidatos son Giovanfrancesco Corsini, que murió el 6 de junio de 1506, y Sebastiano, que murió el 5 de agosto. Casi por casualidad, el *Códice* señala que esto sucedió mientras Miguel Ángel se encontraba sometido a «un interdicto por haber vertido la sangre de uno de los Lippi». En otras palabras, se había visto envuelto en un altercado violento y se le había prohibido entrar en el vecindario de la víctima.

Pasaron meses, mientras la cabeza visible de la República florentina, el *gonfaloniere* Soderini, intentaba persuadir, implorar e intimidar a Miguel Ángel para que regresara a Roma[475]. «Has desafiado al Papa de un modo que ni el rey de Francia se hubiera atrevido. No es hora de dejarse rogar. No queremos entrar en guerra por tu culpa y poner el Estado en riesgo, por lo que disponte al regreso»(59).

Hasta Julio II, hombre notablemente irascible, se mostró sorprendentemente comprensivo con todo aquel asunto. Por fin, en septiembre, Miguel Ángel cedió y aceptó volver a Roma para ponerse al servicio del Papa. Para entonces, sin embargo, Julio ya no se encontraba en Roma. Hacia finales de agosto, el tablero de la política italiana fue transformado por una súbita jugada, un ataque de gran envergadura en diagonal llevado a cabo al norte de Roma no por un vulgar obispo, sino por el Papa en persona. Su intención era volver a poner a Bolonia (durante mucho tiempo gobernada por la familia Bentivoglio) de nuevo bajo el control del papado, del que (cuando menos a ojos de Roma) formaba parte.

La primera vez que Miguel Ángel se dispuso a encontrarse con el Papa a medida que este iba avanzando, solo recorrió una parte del camino antes de regresar a Florencia, ya fuera debido al caos provocado por la guerra o simplemente porque se había asustado[476]. No fue hasta finales de año cuando finalmente hizo las paces con Julio, y para entonces este había conquistado Bolonia y trasladado allí su corte.

El 11 de noviembre Julio fue paseado triunfalmente por las calles de Bolonia, al igual que su tocayo Julio César, hasta la iglesia de San Petronio,

para dar gracias por la victoria[477]. Diez días después, el cardenal Alidosi, mano derecha del Papa, envió al Gobierno florentino una explícita solicitud de que enviasen inmediatamente a Miguel Ángel, pues el Papa le requería urgentemente para realizar trabajos importantes[478]. De forma muy sorprendente, los florentinos respondieron con una recomendación acerca de cómo tratar a aquel joven tan difícil como brillante: «Su disposición es tal que, si se le habla con amabilidad, lo hará todo. Es preciso mostrarle amor y favorecerlo»[479]. En otras palabras, la lección que Soderini (y también Maquiavelo) habían aprendido era que era fundamental tratar a aquel artista como a un igual, como a un caballero, no como a un criado.

Finalmente Miguel Ángel apareció, una humillación que todavía sufriría vivamente dos décadas más tarde, como dejó traslucir en una carta de 1523: «Me vi forzado a ir allí con la soga al cuello, para pedirle perdón»[480]. De acuerdo con la versión que le contó a Condivi, parece que Miguel Ángel se quedó algo más acá de la contrición manifiesta[481]. En cuanto llegó a la plaza central de Bolonia, de camino a oír misa en San Petronio, se topó con unos criados papales, que lo condujeron ante Julio, el cual se encontraba en un palacio cercano.

Al ver a Miguel Ángel, «el Papa se volvió hacia él con mirada iracunda y dijo: "Tú debías venir a nuestro encuentro, y has esperado a que nosotros viniéramos al tuyo"». Ahora bien, si dejamos de lado la expresión indignada, esto suena más a chanza que a amenaza: él, el Papa, había tenido que viajar al norte antes de encontrarse con Miguel Ángel en lugar de que el escultor regresase en dirección sur a Roma, como se le había pedido. La respuesta de Miguel Ángel se quedó a cierta distancia de una disculpa completa. Se arrodilló y pidió perdón, pero explicó que había actuado de la forma en que lo hizo por rabia al negársele ignominiosamente el acceso al Papa.

Aquello seguía pareciendo una manera de echarle la culpa a este, pero el pontífice pagó su ira con «cierto monseñor» enviado por el cardenal florentino Soderini, hermano del *gonfaloniere*, para que la reunión fuese como la seda. El cortesano intentó explicarle que los pintores eran ignorantes en cuestiones ajenas a su arte, ante lo cual Julio estalló de esta guisa: «Tú le dices injurias que nosotros no decimos. El ignorante y el mal educado eres tú y no él. Aléjate de mi presencia». O al menos así fue como Miguel Ángel quiso recordar aquel incómodo trance: como una humillación para otro y un

cumplido a contrapelo para él, el artista.

Entonces se le dio al artista otra tarea indeseada más: realizar una monumental estatua en bronce de Julio para conmemorar la conquista de Bolonia por parte del Papa. Quería hacerlo con rapidez y, en el mejor de los casos Miguel Ángel tenía una propensión crónica a subestimar el tiempo que iba a llevarle cumplir con un encargo. Eso quedó ilustrado en detalle en el cómicamente voluminoso número de cartas que envió desde Bolonia mientras estaba ocupado con este segundo bronce: una efigie sentada de Julio II de 2,70 metros destinada a infundir en los ciudadanos de Bolonia el temor a Dios ante el representante de este en la Tierra.

En la primera carta de todas, enviada el 19 de diciembre a su hermano Buonarroto en la empresa lanera Strozzi, Miguel Ángel pronosticó que fabricar aquella colosal escultura de Julio solo requeriría un par de meses más: «Si Dios me asiste, como siempre ha hecho, espero haber cumplido con lo que tengo que hacer aquí para Cuaresma. Después de eso, Miguel Ángel regresará a Florencia»[482]. A medida que una carta sucede a otra, el plazo se va ampliando lentamente, mes a mes.

A fines de abril de 1507 había terminado el modelo de arcilla y comenzó a hacer un molde externo a partir de él[483]. Esperaba que eso le llevase aproximadamente tres semanas, tras lo cual fundiría la escultura y pronto estaría de vuelta en Florencia. A finales de junio por fin se fundió[484], con la ayuda de Bernardo d'Antonio da Ponte, maestro artillero de la República florentina (al que Miguel Ángel había hecho llamar para que le proporcionara asistencia técnica con la complicada tarea de fundir una estatua tan grande).

Por desgracia, solo la mitad inferior de la figura salió bien, y hubo que volver a fundir la parte superior[485]. La figura tenía necesidad de una limpieza considerable, así como de cerrar los agujeros y de darle el acabado siempre necesario en el caso de un bronce. Esto también le llevó mucho más tiempo del que había previsto. El 10 de noviembre seguía trabajando a tope, y estaba acosado por contrarias emociones de estrés, agotamiento y triunfo:

> Vivo aquí [escribió a su hermano Buonarroto] en la mayor de las incomodidades y en un estado de fatiga extrema; no hago otra cosa que trabajar día y noche y he soportado y soporto tal fatiga que si tuviera que volver a hacer la obra de nuevo no creo que sobreviviera, ¡porque ha sido una empresa tremenda, y de haber estado en manos de cualquier otro habría sido un desastre! Sin embargo, creo que las oraciones de alguien me han debido de ayudar y conservar, porque toda Bolonia opinaba que

nunca lo iba a terminar[486].

Al final, todo el proceso de modelado, fundición y soldadura de agujeros le llevó exactamente un año más de lo que había esperado; la estatua no fue instalada encima de la puerta principal de San Petronio hasta febrero de 1508[487]. Comprensiblemente, su irritación se desbordó cuando, tras aquel colosal esfuerzo, un pintor boloñés de la generación anterior llamado Francesco Francia (1450-1517/8) la alabó de manera indignantemente vaga: por ser un excelente fundido en un material hermoso. Vasari relató con deleite la réplica de Miguel Ángel: «Si es una bella materia, el mérito es del papa Julio que me la dio, del mismo modo que vos le deberéis estar agradecido a los comerciantes que os venden los colores»[488]. Después, perdiendo los estribos ante todos los caballeros allí presentes, calificó a Francia de «necio».

Sabemos mucho acerca de los progresos de esta obra: lo único que nos falta es el menor rastro de la propia escultura. Su tema, el Papa, era un ejemplo de la máxima de Maquiavelo de que para un gobernante es mejor ser temido que amado. Maquiavelo no escribió *El príncipe* hasta 1513-1514, pero las observaciones en las que está basado se hicieron precisamente por aquel entonces, y Julio es uno de los gobernantes contemporáneos, además de César Borgia, cuyas acciones analizó Maquiavelo más a fondo.

Evidentemente, la estatua de bronce, al igual que su tema y su artífice, tenían la cualidad de la *terribilità*. Un poema coetáneo le preguntaba a un viajero imaginario por qué huía de ella, pues solo se trataba de una imagen de Julio, no de Julio en persona. Estaba claro que el pontífice era una presencia formidable. Es evidente que Miguel Ángel estaba nervioso.

A las dos de la tarde del viernes 30 de enero de 1507, el Papa fue a visitar el estudio en el que Miguel Ángel estaba haciendo el modelo en arcilla de la escultura. Este le contó a Buonarroto cómo el Papa había venido y «se quedó alrededor de media hora viéndome trabajar; después me dio su bendición y se fue expresando su satisfacción con el trabajo que realizo»[489]. Miguel Ángel expresó su alivio de que al Papa le agradara lo que vio: «Por esto creo que hemos de dar gracias ante todo a Dios», le contó a Buonarroto, «y te ruego que así lo hagas y que reces por mí».

Seguramente fue esta la ocasión en que, según Miguel Ángel le dijo a Condivi, preguntó al Papa qué quería que pusiera en su mano izquierda (la

derecha estaba levantada en ademán de bendecir). Preguntó a Julio si le agradaría sostener un libro. El Papa respondió: «¡Pero qué libro! Una espada, que yo no sé de letras». Y bromeando con la mano derecha, que estaba muy estirada, le preguntó a Miguel Ángel con una sonrisa: «¿Tu estatua da la bendición o la maldición?». Miguel Ángel contestó: «Amenaza, Padre Santo, a este pueblo, si no es sabio»[490].

Por desgracia, Julio no asumió otra de las recomendaciones de Maquiavelo, a saber, que aunque fuese mejor ser temido que amado, para un gobernante era conveniente evitar ser odiado y despreciado por sus súbditos. Poco después de que los boloñeses se librasen de la guarnición papal, el 30 de diciembre de 1511, retiraron al Julio de bronce de su plinto y lo fundieron, menos de cuatro años después de que hubiera sido terminado. Parte del metal fue convertido en un cañón por el duque de Ferrara y bautizado con el nombre injurioso de «La Juliana». No ha sobrevivido siquiera un boceto (aparte del poema antes mencionado) ni la descripción de un testigo. Existe la dolorosa sospecha de que debió de ser una obra maestra.

*

La correspondencia de Bolonia nos ofrece informaciones reveladoras acerca de lo miserables que eran las condiciones de existencia de Miguel Ángel. Ganaba grandes sumas de dinero y estaba muy bien considerado por los hombres más poderosos de su mundo, el *gonfaloniere* Soderini y el papa Julio, pero prefería vivir cual ermitaño en su celda.

Esta tendencia masoquista se había puesto de manifiesto por primera vez en Roma. Miguel Ángel adquirió su primera vivienda y taller propios cuando, en el verano de 1498, llegó por fin el mármol para la *Pietà* (cabe suponer que para esculpir aquella gran escultura de mejor manera)[491]. Su hermano Buonarroto fue a visitarlo durante el Año Santo de 1500 y regresó con un informe muy crítico acerca de las circunstancias en las que vivía Miguel Ángel. El resultado fue una carta de Lodovico Buonarroti cuyos consejos evocaban maravillosamente a Polonio, y en la que distinguimos con claridad la voz del padre de Miguel Ángel: escrupulosamente irritante, pero de forma no menos irritante, cargada en ocasiones de razón:

Buonarroto me cuenta que vives en Roma con gran economía, o más bien en la miseria(60). La

economía es buena, pero la miseria es dañina, y es vicio que desagrada a Dios y a los hombres, y a ti te perjudicará en el alma y en el cuerpo. Mientras seas joven, podrás soportar durante algún tiempo estas estrecheces, pero cuando el vigor de la juventud desaparezca, entonces las enfermedades y achaques harán acto de presencia […] ante todo, evita la tacañería. Vive discretamente bien, y procura tener lo necesario. Pase lo que pase, no pases estrecheces materiales, pues en tu profesión, si cayeras enfermo una sola vez (Dios no lo quiera), estarías arruinado. Por encima de todo, cuida de tu cabeza, y mantenla moderadamente caliente, y nunca te bañes: que te den friegas, pero nunca te bañes[492].

Es posible que Miguel Ángel se tomara en serio estos alarmantes consejos de higiene personal. Condivi citó algunos hábitos de lo más insalubres: «Mientras fue más joven y vigoroso, muy a menudo dormía vestido y con el calzado puesto, en razón a los calambres que ha padecido continuamente. Y algunas veces pasó tanto tiempo sin descalzarse que al quitarse las botas se le despellejaba la piel como si fuera una culebra»[493]. Vasari proporcionó un poco más de información acerca de este último (y repugnante) extremo. Los borceguíes eran de piel de perro y estaban en contacto directo con la piel, a la que se acababan pegando[494].

Entre 1501 y 1506 Miguel Ángel seguramente pasó mucho tiempo en las viviendas de la familia Buonarroti en Florencia (un dibujo en la pared de la cocina de Settignano atribuido a esos años indica que pasaba tiempo allí, quizá durante el calor veraniego, elaborando ideas)[495]. No obstante, en cuanto llegó a Bolonia, Miguel Ángel buscó alojamiento temporal del género más económico imaginable. El 19 de diciembre de 1506 escribió: «Vivo en una habitación mezquina para la que compré una sola cama y somos cuatro los que dormimos en ella»[496]. Los otros tres ocupantes eran el fiel ayudante de Miguel Ángel Piero d’Argenta(61) y dos escultores florentinos de más edad a los que había reclutado para asistirlo, Lapo d’Antonio di Lapo (1465-1526) y Lodovico di Guglielmo Lotti (n. 1458), un experto en fundición de bronce que había trabajado con Antonio del Pollaiuolo.

Ahora bien, quizá Miguel Ángel hiciera hincapié en la incomodidad de su alojamiento como motivo por el que Giovansimone, el cuarto de los hermanos Buonarroti, no debía venir a visitarlo. En febrero había encontrado otro motivo para que Giovansimone se quedara en Florencia: el Papa iba a marcharse durante el Carnaval, y no iba a dejar atrás «una situación estable» en Bolonia; en otras palabras, podían producirse combates[497]. Luego, en marzo, se desencadenó la peste, anunciada de forma espléndidamente eufemística por Miguel Ángel[498]. Era «de un género letal, porque nadie

que la contraiga se recupera, aunque de momento no son muchas las casas afectadas, quizá unas cuarenta, por lo que me cuentan». Al parecer, Giovansimone hizo un comentario acerca de este informe y recibió a cambio una muestra del sarcasmo de Miguel Ángel: «Me escribes diciéndome que un amigo tuyo que es médico te ha dicho que la peste es una enfermedad peligrosa y que puede causar la muerte. Me alegra saberlo, porque aquí abunda mucho, y aun así los boloñeses estos no se dan cuenta de que puede matarlos»[499].

Ese arreglo de cuatro personas durmiendo en una misma cama no duró mucho. El viernes 30 de enero se separó de estos dos últimos, despidiendo a Lapo «porque es un mentiroso inútil»[500]. Lodovico, que «no era tan malo», se había puesto de parte de Lapo y también se marchó. A Miguel Ángel le preocupaba un poco que aquellos dos exayudantes disgustados pudieran quejarse a su padre del trato recibido, cosa que, como es natural, fue exactamente lo que hicieron.

Una semana después, tras haber recibido una reprimenda de Lodovico Buonarroti, Miguel Ángel respondió, y casi podemos oír cómo le rechinan los dientes de exasperación:

> Hoy he recibido una carta tuya, por la que he sabido que Lapo y Lodovico te han contado una buena historia. Valoro tu reprobación, ya que merezco ser reprobado en tanto miserable pecador, no menos que otros, y quizá más. Pero quiero que sepas que en este asunto por el que me repruebas no he hecho ningún mal, ni a ellos ni a nadie más, de no ser porque hice por ellos más de lo que tendría que haber hecho[501].

Añadió una detallada relación de cómo Lapo había intentado estafarle con la compra de 326 kilos de cera (requeridos para hacer el molde destinado a fundir en bronce la estatua de Julio II).

Hasta la primavera de 1508, cuando el bronce fue instalado por fin, Miguel Ángel no pudo ponerse a trabajar ni en la tumba ni en el otro encargo al que tan ferozmente se había resistido: el techo.



Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, sección central, El Vaticano, Roma.

11. Bóveda

«El 28 de noviembre volvimos a la Capilla Sixtina y pedimos que nos abrieran la galería más cercana al techo. A pesar de la incomodidad y aunque parece peligroso moverse por las barras de hierro en un espacio tan estrecho, motivo por el cual los que padecían vértigo no subieron, la contemplación de la obra maestra lo compensa todo. Y ahora estoy tan arrebatado por Miguel Ángel que ni siquiera encuentro agrado en la naturaleza después de haberlo admirado, puesto que no puedo contemplarla con ojos tan grandes como los suyos»[502].

Goethe, Roma, 2 de diciembre de 1786

«Cuando acudí a la Capilla Sixtina, esperaba que fuera abrumadora. En realidad, descubrí la decoración más hermosa que nunca hubiera visto por encima de mi cabeza»[503].

Lucian Freud, 2004

Parecía que Miguel Ángel no tenía intención de volver a Roma en absoluto. En cuanto estuvo de vuelta en Florencia, en marzo de 1508, alquiló una casa en la calle del Borgo Pinti, la hermosa residencia que le había diseñado originariamente el arquitecto Cronaca[504]. La idea era que fuera el pago parcial por esculpir la serie de los Doce Apóstoles para el Duomo, oferta ahora retirada porque Miguel Ángel no había iniciado el encargo. Aun así, quería instalarse en ella y es de suponer que quisiera ir cumpliendo con la larga lista de encargos destacados que se habían ido amontonando desde antes de que Julio hubiera mandado a buscarlo. Entonces llegó otra convocatoria urgente de Roma, y muy pronto volvió a encontrarse de nuevo allí negociando cara a cara con un papa mandón[505].

Comprensiblemente, a Julio II y a sus asesores les parecía que la pintura del techo de la Capilla Sixtina era un asunto urgente. Se encontraba en un estado muy antiestético. En la primavera de 1504, la estructura de la capilla, que no tenía ni treinta años, dio muestras de tener serios problemas, tanto que el oficio de difuntos tuvo que ser trasladado a la basílica de San Pedro en mayo y en agosto se describió el edificio como «en construcción»[506].

Las paredes se habían desplazado debido a la inestabilidad del suelo, y como resultado, la bóveda se había resquebrajado. Johann Burchard, uno de los maestros de ceremonias papales, la describió como que «se había partido por la mitad»[507]. Hubo que colocar cadenas para asegurar la sección superior, y estas obras de urgencia destrozaron la decoración del techo existente, un diseño tradicional de azul adornado con estrellas que simbolizaba el cielo.

Mal podía dejarse el techo en aquel estado, ya que se trataba de la capilla magna del palacio del Vaticano. Se trataba del lugar en el que (con la excepción de la basílica de San Pedro, que se encontraba parcialmente demolida en ese momento) el pontífice aparecía en determinadas misas con la máxima majestad y la significación simbólica más intensa, en presencia de todo el Colegio Cardenalicio, los generales de las órdenes monásticas y mendicantes, otros clérigos de alto rango que estaban visitando Roma, los chambelanes, teólogos, secretarios y demás funcionarios de la casa papal, y —tras la pantalla que dividía el suelo— los integrantes del laicado, como los senadores y procuradores de la ciudad de Roma, embajadores, diplomáticos y príncipes[508].

Evidentemente, había que hacer algo respecto a la decoración de la bóveda dañada. La propuesta original —cabe supone que idea del Papa o de su entorno— era clara. Como recordaría más tarde Miguel Ángel, exigía «doce apóstoles en las lunetas»[509]. Esto evocaba el proyecto que Miguel Ángel había iniciado en el Duomo florentino. El resto, que describió con una pizca de desprecio como «ornamento habitual para rellenar el área restante», podría ser realizado, y seguramente se esperaba que así fuera, por un equipo de asistentes bajo la dirección de Miguel Ángel.

Por tanto, lo único que tenía que hacer este era pintar doce grandes figuras, variaciones sobre un tema sobre el que ya había pensado, e idear un entorno decorativo convencional (que seguramente habría incluido algunas escenas menores de los Hechos de los Apóstoles, que una vez más, podrían haber sido pintadas por asistentes siguiendo las directrices de Miguel Ángel). Eso habría satisfecho a Julio.

Al parecer ese era el acuerdo tácito sobre cuya base se puso en marcha toda la operación. El 10 de mayo Miguel Ángel escribió un memorando en su libro de *ricordi*: «Yo, Miguel Ángel, escultor, he recibido a cuenta de nuestro

Santo Señor el papa Julio II quinientos ducados papales a cambio de pintar el techo de la Capilla Sixtina papal, trabajo que iniciaré hoy»[510]. No fue hasta más tarde, «después de haber iniciado la obra», cuando Miguel Ángel empezó a tener dudas: «Le dije al Papa que si solo se ponía allí a los apóstoles me parecía que el resultado sería más bien pobre. Él me preguntó por qué. Yo le respondí: "Porque ellos mismos eran pobres". Entonces me hizo un nuevo encargo para que hiciera lo que me gustase»[511].

Existen un par de bocetos preliminares para la bóveda con apóstoles que demuestran que Miguel Ángel sí comenzó pensando en ese plan. Cambió de parecer, por lo visto, mientras se estaba preparando la bóveda. El 11 de mayo, el día después de que se firmase el contrato, pagó a Pietro Rosselli diez ducados por arrancar el yeso del techo y colocar una nueva capa de *arriccio* (la capa, más áspera, de cal y arena que precedía a la capa final de yeso fino)[512].

El *buon fresco* era, en opinión de Vasari, «la más magistral y hermosa» de todas las técnicas empleadas por los artistas[513]. Esto se debía a que requería el máximo de destreza y de criterio. Con otros métodos, como la forma veneciana de trabajar con óleos, se podía retocar y alterar lo que se había pintado.

En el fresco, después de que se hubiera aplicado la última y más fina capa de yeso (conocida como *intonaco*), era fundamental trabajar con rapidez y de manera decidida, pues cuando el *intonaco* se secaba, la pintura se unía químicamente con él. Normalmente, eso llevaba un día, de manera que cada sesión de pintura (detectable gracias a una fina línea en la obra final), se conocía como una *giornata*, una jornada. Para los florentinos, el fresco era una técnica viril, con la que Vasari consideraba que había que trabajar «con osadía». Delataba las vacilaciones y los errores pero hacía destacar la brillantez y la intrepidez, al menos en teoría; en la práctica se incorporaban con frecuencia al fresco seco, es decir, *a secco*(62), correcciones, además de ornamentos y añadidos.

A Rosselli también se le requirió que hiciera cualquier otra cosa que hiciera falta en la capilla. Esto último incluía la construcción del andamiaje, que cabe suponer que sería lo primero, ya que Rosselli y sus obreros lo iban a necesitar para todos los demás trabajos. Llegado el sábado 10 de junio, el maestro de ceremonias papal, Paris de Grassis, se quejó de que la víspera de

Pentecostés el oficio de difuntos había sido perturbado por las obras, que «se estaban produciendo en las cornisas superiores, y que levantaron gran cantidad de polvo, sin que los obreros se detuvieran incluso cuando se les pidió que lo hicieran»[514]. Los cardenales presentes protestaron, De Grassis reprendió a los trabajadores varias veces y finalmente pidió asistencia al Papa, que despachó a dos asistentes para decirles que se detuvieran «y hasta así estuvieron a punto de no parar». A partir de este desagradable incidente podemos hacernos una idea del ritmo frenético al que iban realizándose los trabajos, impulsados por una fuerza implacable: la voluntad de Miguel Ángel.

Los trabajadores seguramente estaban levantando mucho polvo porque estaban practicando agujeros en las paredes de la capilla, agujeros que fueron descubiertos en la década de 1980 por los restauradores que limpiaban el techo[515]. Estos tenían como objetivo ofrecer puntos de apoyo para un sistema ingenioso, al parecer inventado por Miguel Ángel, que consistía en la práctica en un puente arqueado en la parte superior de la capilla. (Cabe preguntarse si los diseños para el puente sobre el Cuerno de Oro no le inspiraron la idea). La parte superior y los lados de la bóveda podían pintarse sin perturbar la celebración de los oficios religiosos abajo. El último pago realizado a Rosselli tuvo lugar el 27 de julio, momento en el cual la bóveda estaba lista para el fresco.

Es posible que echar un vistazo detallado a la propia bóveda desde los andamios determinara la concepción que Miguel Ángel tenía del diseño. Los bocetos para el plan de los apóstoles indican que, cuando los realizó, aún no había comprendido la incómoda geometría del propio techo. Fundamentalmente, se trata de una bóveda poco profunda colocada sobre la capilla, pero interrumpida a determinados intervalos por ventanas con lunetas semicirculares superpuestas a ellas. Estas lunetas penetran en la bóveda creando una secuencia de aristas curvas y triangulares, o plementerías.

Como respuesta, Miguel Ángel ideó un sistema sin precedentes que en parte se mantiene fiel a esta arquitectura y en parte la contradice. Concibió las lunetas como espacios poco profundos en los que los antepasados de Jesucristo se sientan en las ventanas arqueadas como si de sillas se tratara. Sin embargo, las plementerías están imaginadas como espacios oscuros dentro de la bóveda en las que se encuentran más antepasados, con espacios

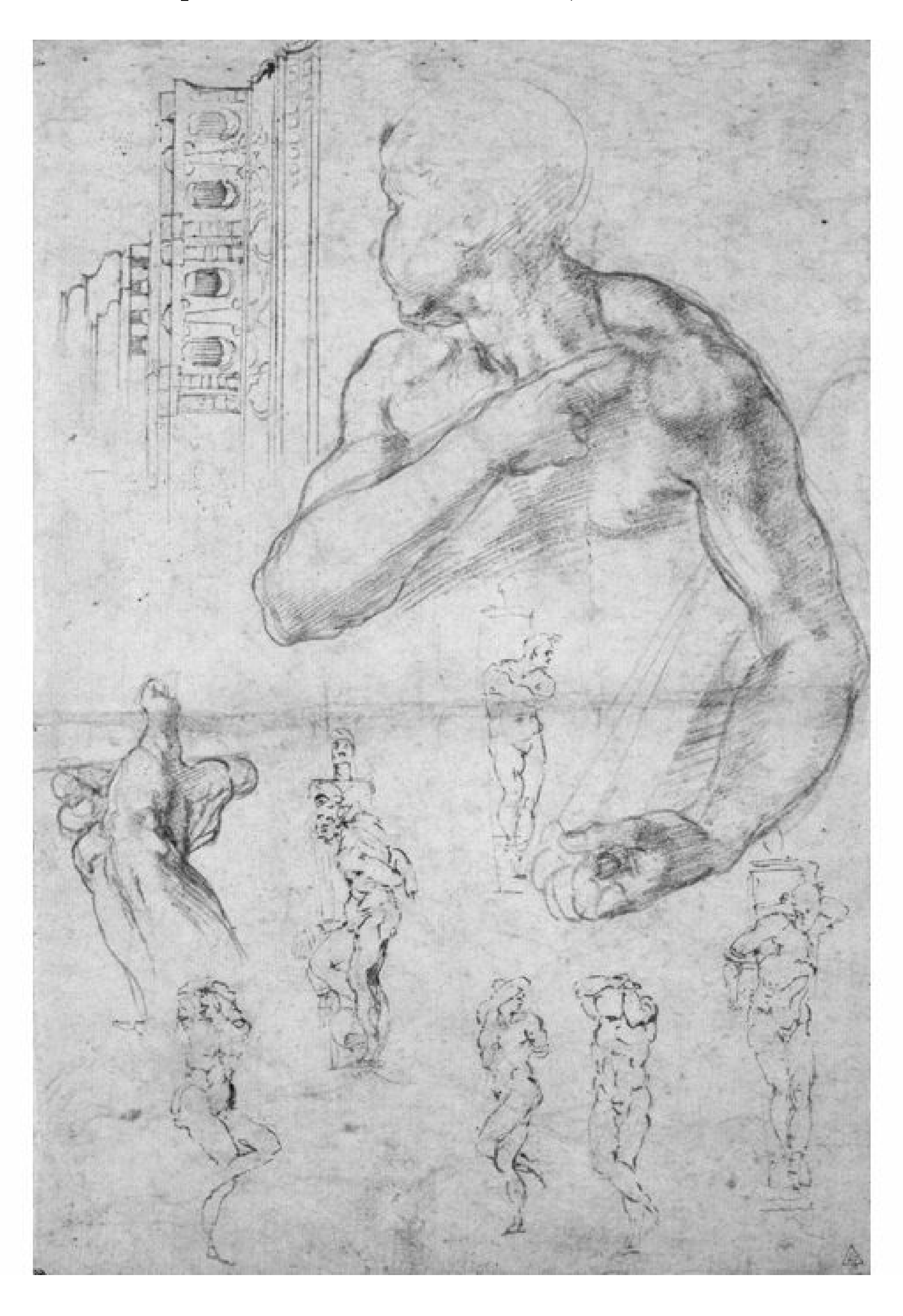
ilusionistas en las aristas más grandes de las cuatro esquinas de la estancia. Entre cada ventana se eleva aparentemente en el espacio situado por encima de la bóveda real un trono profusamente decorado en el que está sentado un profeta gigante o una sibila. Encima de los tronos, el techo está recorrido por arcos pintados que enmarcan espacios rectangulares en los que se retratan más escenas (entre ellas la creación del mundo, el nacimiento de Adán y la historia de Noé). Alrededor de todo esto pululan *putti* en piedra pintada, desnudos en bronce pintado y más desnudos masculinos de carne y hueso de mayores dimensiones, cuyo trabajo consiste en soportar medallones redondos de bronce ficticio con todavía más historias en ellos, extraídas del *Libro de los macabeos* y otras partes del Antiguo Testamento.

En otras palabras, Miguel Ángel complicó enormemente el encargo, creando un nivel tras otro de ilusión. En el transcurso del proceso, por supuesto, puso los cimientos de una obra maestra suprema. Resultó ser una obra a la que «nada igualaba en el mundo entero», como había predicho que sería la tumba del Papa. Ahora bien, al elaborar el techo también obstaculizó enormemente sus intentos de ir avanzando en las labores de la tumba del Papa, lo que todavía parecía ser su intención durante las primeras etapas de la pintura del techo. Pagó por más mármol el 6 de julio, además de las grandes cantidades que seguían aparcadas fuera de su taller[516]. Cabe la posibilidad de que hubiera sido posible proseguir con la tumba y el plan original de los apóstoles, suponiendo que recibiera mucha ayuda por parte de asistentes. Este nuevo plan, sin embargo, excluía esculpir mármol aparte. Y según él mismo nos contó, todo había sido cosa de Miguel Ángel.

*

Generaciones de estudiosos han puesto en entredicho, de forma bastante comprensible, la afirmación de Miguel Ángel según la cual Julio le permitió hacer «lo que me gustase». Al fin y al cabo, parece muy poco probable que a Miguel Ángel le hubieran dado carta blanca para idear el plan iconográfico de uno de los santos lugares más importantes de la cristiandad. ¿No es de suponer que uno de los expertos teólogos de la Curia papal hubiera asumido esa responsabilidad? Lo que sí es plausible es que, dado que había dos temas posibles para el techo, Miguel Ángel hubiera sacado la conclusión de que necesitaba el que ofrecía mayor potencial para dar rienda suelta a la riqueza

de su inventiva y creatividad[517]. En este aspecto (fundamentalmente artístico) resulta creíble que se aceptase el consejo de Miguel Ángel (sobre todo si el tema de los apóstoles había sido elegido originariamente para que le resultase menos problemático llevarlo a cabo).



Estudio para la figura que acompaña a la sibila libia, esbozo para un entablamento, y estudios para *Los esclavos para la tumba de Julio II*, c. 1512, tiza roja y plumilla, Ashmolean Museum, Oxford.

De hecho, eran dos los posibles temas que iban a prolongar el ciclo de frescos ya existentes: la creación del mundo y los apóstoles. En 1481, un equipo de pintores de Florencia (que incluía al maestro de Miguel Ángel, Ghirlandaio, su amigo Botticelli, Perugino y Cosimo Rosselli, emparentado con su servicial corresponsal Pietro Rosselli) había firmado un contrato para decorar el nuevo edificio con murales. En torno a las cuatro paredes de la capilla, encima de la sección inferior, este equipo pintó dieciséis cuadros de una secuencia. Aparte del fresco del retablo, *Asunción de la Virgen*, pintado por Perugino(63), estos frescos estaban compuestos por dos ciclos. Uno narraba la vida de Jesucristo y el otro la vida de Moisés. Por encima de los frescos de la parte inferior, otro ciclo ofrecía retratos de los treinta primeros papas de los tres primeros siglos después de la muerte de Cristo, es decir, los sucesores inmediatos de san Pedro (alrededor de un tercio de estos eran obra de Ghirlandaio y de su estudio).

La decoración de la capilla, por tanto, era una historia condensada del mundo desde el punto de vista papal. Contenía la totalidad de la narrativa épica a través de la cual el poder espiritual y temporal supremo había sido transmitido paso a paso a Julio II, actual ocupante del trono de san Pedro, con la excepción de dos intervalos. Faltaba la primera parte de la narración del Antiguo Testamento, desde la creación del mundo a la vida de Moisés, y el intervalo entre la vida terrenal de Jesucristo y su resurrección, así como la era de los primeros papas. Este periodo correspondía a los Hechos de los Apóstoles(64).

Tras coquetear con los apóstoles como tema, es muy posible que Miguel Ángel acudiera a Julio y le explicara que podía obtener un resultado más glorioso y elaborado si abordaba las secciones anteriores del Antiguo Testamento, con figuras más grandes que no representasen a los apóstoles sino a los profetas y las sibilas que vaticinaron el nacimiento de Jesús. Como tan a menudo solía hacer, Miguel Ángel le había vendido un plan extravagante y ambicioso a su mecenas. Julio estuvo de acuerdo, aunque naturalmente él y otros teólogos y eclesiásticos de la corte papal tendrían algo que decir acerca de exactamente qué escenas y figuras serían las elegidas[518].

Los dilemas de Miguel Ángel en torno al techo son fácilmente imaginables. Para empezar, su primer impulso era, por lo visto, terminarlo lo antes posible. La forma obvia de hacerlo era emplear a un equipo de maestros experimentados capaces de realizar el trabajo rápidamente, más o menos de acuerdo con los diseños de Miguel Ángel. No obstante, este método tenía sus inconvenientes. Cuantos más asistentes empleara, más tendría que pagarles, sobre todo si eran pintores de prestigio capaces de ejecutar fragmentos importantes por sí solos. Así pues, emplear directamente a asistentes estaba reñido con la tacañería de Miguel Ángel. Existía otro problema, mucho más meritorio en lo que a él se refería: a medida que sus ideas se iban difundiendo, más estaban en juego su honor y su ambición como artista. Por tanto, mayor era su deseo de controlar la ejecución (y la calidad) él mismo.

La resistencia de Miguel Ángel a delegar fue la causa de muchas de las dificultades que padeció a lo largo de las décadas venideras. Hacía prácticamente imposible llevar a cabo los grandes proyectos escultóricos que ansiaba realizar y le sometía a un esfuerzo físico y psíquico enorme en lo personal. Gran parte de la iracundia e irascibilidad sobre la que hemos leído resulta fácilmente comprensible como la conducta de alguien que sufre agotamiento y estrés. Sin embargo, su incapacidad de ceder el control y de permitir que sus ideas fueran interpretadas por pelotones de asistentes cualificados fue una de las razones de la soberbia calidad de gran parte de lo que sí logró realizar. En último término, ese iba a ser el caso del techo de la Capilla Sixtina.

La cuestión de los asistentes de Miguel Ángel en la pintura del techo de la Capilla Sixtina ha sido muy controvertida[519]. Los indicios que se desprenden de los cuadros, desde los archivos financieros de Miguel Ángel y los frescos mismos, son complejos y contradictorios. Hay una cuestión, sin embargo, que está clara. Miguel Ángel comenzó a pintar durante la segunda mitad de 1508 con al menos un asistente, un experimentado maestro de Florencia llamado Jacopo, y el resultado fue desastroso. Esta inmensa obra, que habría de ser el mayor de los triunfos de Miguel Ángel, empezó con un fracaso humillante y catastrófico.

Como Miguel Ángel le dijo a Condivi, «habiendo comenzado por la parte del Diluvio, la pintura se llenó de moho, de manera que apenas se distinguían

las figuras»[520]. Vasari contaba poco más o menos la misma historia, que según él había oído de boca del propio Miguel Ángel[521]. Creía que el problema estaba en la mezcla del yeso empleada en Roma, que consistía en una cal hecha a partir de una piedra local, la travertina, combinada con *pozzolana* (arena derivada de cenizas volcánicas)(65)[522], que contenía mucha humedad y se secaba con lentitud, y que a veces provocaba florecimientos en la superficie al hacerlo.

La sucesión de los acontecimientos está reflejada, al parecer, en las cartas enviadas a casa por Miguel Ángel. A comienzos de octubre delataba indicios de estrés[523]. El artista le escribió a su padre que su asistente, Jacopo, le había engañado, aunque no queda claro exactamente cómo: puede que fuera una cuestión de dinero (el origen de la disputa con los dos escultores florentinos de Bolonia) o es posible que Miguel Ángel se estuviera quejando de mal asesoramiento en lo que al yeso se refiere.

A finales de enero de 1509 Miguel Ángel estaba completamente abatido[524]. No se atrevió a pedirle más dinero al Papa; le dijo a su padre: «No me parece que mi trabajo avance de una forma que valga la pena. Eso se debe a la dificultad de la obra y también a que no es mi profesión. En consecuencia, pierdo el tiempo de manera infructuosa. Que Dios me asista». Había despedido a Jacopo, que había estado hablando mal de él por toda Roma y que seguramente iba a hacer lo mismo en Florencia: «Haz oídos sordos y déjalo estar, porque se equivocó mil veces y tengo todos los motivos del mundo para quejarme de él».

«Estimando Miguel Ángel que esta excusa [la del moho] le bastaría para huir del encargo»[525], el artista acudió a Julio y le dijo que él no era pintor, y que había hecho bien desde el principio en tratar de librarse de hacer el techo: «Se lo había dicho a Vuestra Santidad que esta no es mi arte. Todo lo que he hecho se ha estropeado, y si no me creéis, mandad a verlo». Julio convocó a Giuliano da Sangallo que, habiendo construido mucho en Roma, lo sabía todo acerca del comportamiento de los materiales locales. Su diagnóstico fue que el yeso de Miguel Ángel estaba demasiado húmedo; tras aquello el Papa «hizo que continuara y no le valió la excusa». No había forma de librarse del techo.

Los restauradores de 1980-1989 descubrieron que la mayor parte del fresco del *Diluvio* había sido eliminado y rehecho[526]; de la primera

versión solo ha sobrevivido la sección que mostraba a los fugitivos de las aguas refugiándose en islas. Al examinarlo de cerca, se descubrió algo más: que esta sección fue pintada por varias manos claramente diferenciadas. La conclusión fue que el propio Miguel Ángel había pintado el grupo móvil del padre desnudo escalando una roca para ponerse a salvo con su hijo ahogado en brazos. Muchas de las figuras circundantes fueron atribuidas a otros artistas, posiblemente Granacci y Bugiardini.

Esto encaja muy bien con la historia que relató Vasari: «Algunos de sus amigos, que eran pintores, acudieron a Roma desde Florencia para ayudarlo y mostrarle su técnica. Varios de ellos eran pintores de frescos veteranos»[527]. Enumeró a Granacci, Bugiardini, Jacopo di Sandro, Jacopo d'Indaco, Angelo di Donnino y Aristotile (también conocido como Bastiano) da Sangallo. Uno de los dos Jacopos, seguramente Sandro, era el que había engañado a Miguel Ángel y en consecuencia fue despedido a finales de enero de 1509.

Los indicios técnicos del *Diluvio* demuestran que fue ejecutado con bastante rapidez por varios artistas trabajando en equipo según los bocetos de Miguel Ángel[528]. Al ver el resultado, es evidente que este no se sintió satisfecho. Vasari transmitió una anécdota que bien podría haber oído de boca de los mismos Granacci o Bugiardini:

> Tras haber comenzado a trabajar, Miguel Ángel les pidió que le mostraran algunos ejemplos de lo que eran capaces de hacer. Pero cuando vio que no se parecían en nada a lo que quería, se mostró insatisfecho, y entonces, una mañana se decidió a descartar todo lo que habían hecho. Se encerró en la capilla, se negó a dejarlos entrar de nuevo y nunca permitió que lo visitaran, ni siquiera cuando se encontraba en casa.

Salvo por el hecho de que Miguel Ángel no descartó todo lo que habían hecho los demás, como creía Vasari, en lo fundamental lo que dice parece ser cierto. El único problema, como ha señalado Rab Hatfield[529], experto en las finanzas de Miguel Ángel, es que no quedaba espacio alguno en su ajustado presupuesto para pagar a un equipo de costosos colaboradores. Puede que la explicación resida en que cobraban a través del padre de Miguel Ángel en Florencia. Aun así, no habría habido fondos suficientes para cubrir más que los gastos de transporte y poco tiempo trabajando en Roma, tras lo cual Miguel Ángel debió de decirles que «fueran con Dios» o, en otras palabras, que se largaran con viento fresco.

Hacia junio o julio de 1509, el estado de ánimo de Miguel Ángel era más optimista[530]. Pese a que padecía una enfermedad (posiblemente una de las fiebres palúdicas endémicas en Roma durante los meses veraniegos), bromeó sarcásticamente al respecto: «Me he enterado por tu última carta de que en Florencia se dice que estoy muerto. Se trata de una cuestión de poca monta, porque sigo vivo». A esta reafirmación le siguió una pizca de paranoia: «Que digan lo que quieran, y no me menciones a nadie, porque hay gente maliciosa por ahí». (¿Sospechaba que el rumor de su muerte estaba siendo difundido por los colaboradores a los que había despedido?) Evidentemente, seguía enfermo en el momento en que escribía, ya que en su siguiente carta dice que, a pesar de haberle asegurado a su padre que no estaba muerto, «no me encontraba demasiado bien», pero de repente dio muestras de una mayor confianza en su capacidad para pintar.

En aquel momento Lodovico Buonarroti estaba sumido en el pánico[531]. Su cuñada, Cassandra, viuda de su hermano Francesco (que había fallecido en 1508), amenazaba con demandarlo por la devolución de su dote, a la que según la ley florentina tenía derecho. Lodovico temía que aquello acabara con sus ahorros. Desde Roma, Miguel Ángel lo tranquilizó: «Pues aunque ella se llevara todo lo que tienes en el mundo, no te faltarían los medios de vivir cómodamente, si no quedara otro que yo»[532]. Añadió una reflexión que recordaba de cerca a sus cavilaciones del momento, más optimistas, sobre el techo de la Capilla Sixtina. Exhortó a su padre a defenderse con valor, «pues no hay empresa, por grande que sea, que si se emprende sin trepidación, no parezca pequeña». Miguel Ángel no había recibido dinero del Papa en más de un año, señaló, «pero en cualquier caso espero tener algo antes de que hayan transcurrido seis semanas, pues he hecho muy buen uso del que tenía». Estaba decidido a trabajar tan duro como pudiera. Quizá fuera significativo que escribiera «yo», y no «nosotros». Para entonces, Granacci y compañía habían regresado a Florencia.

El entorno de Miguel Ángel se redujo mucho. En julio de 1508 reclutó a un asistente de menor rango llamado Giovanni Michi, que era de Florencia[533]. Como siempre, el fiel Piero d’Argenta estaba disponible para ayudar. Se incorporaron, además, dos aprendices al pequeño taller situado detrás de la iglesia de Santa Catalina, que era la base romana de Miguel Ángel. Habrían bastado para mezclar el yeso, transferir los bocetos y

ocuparse de pintar las áreas menos decisivas según la ley florentina, como la armazón arquitectónica. No obstante, la carga de pintar las escenas y figuras principales iba a recaer por entero sobre el propio Miguel Ángel.

Cabe vislumbrar la situación en una carta enviada por Michi[534] mientras Miguel Ángel estaba fuera intentando obtener más dinero del Papa, que se encontraba en Bolonia. Con una piadosa metáfora bíblica, Michi declaró que languidecía cual paloma, pues había perdido a su señor, pero que todo transcurría de acuerdo con las órdenes de Miguel Ángel, y que sus dos asistentes, Bernardino Zacchetti y Giovanni Trignoli, «están ocupados dibujando y haciéndote honor con esta fidelidad». Quizá estuvieran trabajando en bocetos para el techo, o posiblemente estuvieran limitándose a perfeccionar sus habilidades como delineantes, como con frecuencia y a lo largo de los años urgiría Miguel Ángel a los miembros más jóvenes de su estudio que hiciesen.

El remanente que quedaba en la cuenta bancaria romana de Miguel Ángel (después de que la mayor parte del dinero que le había pagado el Papa hubiera sido transferida a Florencia e invertida) era escaso[535]. Esto indica a su vez que la vida que llevaba en el estudio situado detrás de Santa Catalina era espartana, y esa es exactamente la impresión que transmite la reacción de Miguel Ángel ante la idea de que pudiera alojarse con él un huésped importante. Su hermano Buonarroto escribió mencionando que Lorenzo Strozzi, un rico mercader lanero florentino que había empleado a Buonarroto, iba a ir a Roma. ¿Podría Miguel Ángel ofrecerle alojamiento? La respuesta fue de exasperación: «¡No creo que seas consciente de cómo vivo aquí!»[536]. Miguel Ángel tampoco pudo proporcionar demasiada ayuda a su hermano más pequeño, Gismondo, que también iba a estar en Roma: «No puedo subvenir a mis propias necesidades. Vivo en un estado de gran ansiedad y de máxima fatiga física; no tengo amigos de ninguna clase y no deseo tenerlos».

*

Mientras estaba ocupado en esa asombrosa maratón, pintando áreas enormes de techo con una velocidad y un poderío artístico cada vez mayores, Miguel Ángel escribió un soneto caudado[537] (un soneto normal de catorce versos con una coda añadida) burlándose irónicamente de sí mismo. Se trata de un

retrato ridículo, pero también amargo, del artista trabajando en su obra maestra:

Se me ha hecho ya buche en la fatiga,
como a los gatos hace el agua en Lombardía
o en cualquier otra región en que esto ocurra,
que a fuerza el vientre se junta a la barbilla.
Siento la barba al cielo y en el dorso
la memoria, y tengo el pecho de una arpía,
y el pincel sobre el rostro, goteando,
me lo va convirtiendo en pavimento rico.
Los riñones me han entrado hasta la panza,
y hago del culo en contrapeso grupa[538].

Además de los versos, que estaban escritos con una hermosa caligrafía, realizó rápidamente un esbozo de sí mismo situado en los escalones de uno de los lados del andamiaje, estirándose para pintar una figura (un profeta, una sibila o un desnudo heroico, a juzgar por su posición) representada en el lenguaje universal del grafiti, con ojos tipo calabaza de Halloween y pelos en punta.

Aún más extraordinaria es la puya de la coda del soneto. Comienza diciendo: *«Però fallace e strano surge il iudizio che la mente porta ché mal si tra' per cerbottana torta»*. («Mas falaz y extraño, el juicio brota que la mente lleva, pues tira mal la cerbatana rota».)

¿Quería decir que resultaban «falaces y extrañas» sus ideas en las formas que estaba pintando en el techo? Eso parece. En las últimas líneas Miguel Ángel se dirige directamente al destinatario[539] del poema: «Defiende en adelante, Giovanni(66), el honor mío, pues no estoy en mi sitio ni pintor me digo». La pintura del techo de la Capilla Sixtina era una obra casi sobrehumana de inspiración y resistencia. Es fácil creer que mientras la estaba pintando, Miguel Ángel se viera acosado por la falta de confianza en sí mismo (*vid.* imagen 9 del Álbum).

*

El experto John Pope-Hennessy dijo en cierta ocasión que las cartas de Miguel Ángel eran «decepcionantes»[540]. Y lo son si las comparamos, por ejemplo, con la correspondencia de Vincent van Gogh, en el sentido de que

contienen poco de aquello sobre lo que más querríamos saber: especialmente sobre arte. Mientras trabajaba en el techo de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel no escribió una palabra (al menos, una palabra que haya llegado hasta nosotros) acerca de las extraordinarias imágenes que estaba confeccionando: los profetas, las sibilas, los desnudos, *La creación de Adán*, el Génesis. De lo único que habla es de agotamiento, desesperación y dinero, y a menudo de las tres cosas al mismo tiempo.

La misiva más extraordinaria de aquellos años estaba dirigida a su segundo hermano menor, Giovansimone[541]. Estaba sin fechar, pero quizá Miguel Ángel la enviara hacia finales del verano de 1509, en el momento en que emprendió, sin Granacci y compañía, su largo esfuerzo en solitario.

De los hermanos Buonarroti, Giovansimone era el que quizá se parecía más a Miguel Ángel, en el sentido de que era (evidentemente) voluntarioso y también creativo. Fue el único de los demás Buonarroti que hizo sus pinitos artísticos; concretamente escribió algunos poemas[542]. Ahora, a los treinta años de edad, parece que quería retirar dinero de los fondos familiares para fundar una empresa propia. Se había producido una desagradable discusión en la que, por lo visto, Giovansimone había amenazado de algún modo a Lodovico.

La carta nos ofrece una idea de lo que podía ser enfrentarse con Miguel Ángel cuando estaba de mal humor. Arremete ferozmente contra Giovansimone, enfureciéndose cada vez más a medida que va escribiendo: «Podría echarte un largo rapapolvo acerca de tu conducta, pero para ti no serían más que palabras, como las otras que te he prodigado. Para ser breve, te diré una cosa que está fuera de toda duda: que no posees nada en este mundo; tanto tus gastos como el techo que tienes sobre la cabeza te los sufrago yo». Miguel Ángel había hecho aquello pensando que Giovansimone era su hermano, pero por lo visto estaba equivocado: «Al contrario, eres un animal, y como a un animal te trataré». Si volvía a escuchar la menor queja acerca de él en el futuro, cogería un caballo de posta hasta Florencia y le enseñaría a comportarse mejor. Y en caso de que se viera obligado a hacer tal cosa, Giovansimone iba a lamentarlo amargamente: «Te daré motivos para llorar lágrimas hirvientes».

A continuación Miguel Ángel firmó la carta, pero la cosa no quedó ahí. En lugar de eso, añadió una posdata extraordinaria e incandescente:

> No puedo dejar de escribirte un par de líneas más a estos efectos: durante doce años ya, he recorrido toda Italia llevando una vida miserable; he soportado toda clase de humillaciones y de estrecheces, y me he consumido hasta los huesos con toda clase de trabajos y he arriesgado mi vida en mil peligros, todo para ayudar a mi familia; y ahora, cuando empiezo a elevarla un poco, has tenido que ser tú y solo tú el que frustra y destruye en una hora lo que he logrado a lo largo de tantos años.

Muchas de las inquietudes de Miguel Ángel eran financieras, como lo eran, al menos de manera ostensible, prácticamente todas las disputas de la familia Buonarroti. En aquellos años se produjo un estallido ulterior provocado por las amenazas de Cassandra. El 28 de septiembre de 1509, Lodovico resolvió su disputa con ella de manera extrajudicial. Además de eso había honorarios legales que satisfacer, así que finalmente, de los 350 ducados que Miguel Ángel le había enviado desde Roma para depositarlos en lugar seguro, solo depositó 113. Una vez que, como era inevitable, Miguel Ángel visitó Florencia y descubrió aquella apropiación indebida de su dinero, se produjo una deflagración de furor inolvidable[543].

Lodovico, por suerte para él, se encontraba fuera de la ciudad en ese momento haciendo una de sus escasas incursiones en el trabajo asalariado en calidad de *Podestà* de la pequeña comunidad de San Cassiano, al sudoeste de Florencia. Buonarroto le escribió para comunicarle lo que había sucedido[544], cosa que angustió tanto a Lodovico que temió morir antes de haber llegado su hora. En una segunda carta lamentó «nuestro» error (aunque en realidad quizá fuera suyo exclusivamente) y señaló que «sabiendo cómo es Miguel Ángel», debería de haberse percatado de lo mucho que se enfadaría.

Está claro que Miguel Ángel amaba a su padre y sus hermanos y que al mismo tiempo desconfiaba de ellos. Las familias florentinas estaban unidas por lazos filiales y paternos muy estrechos; las gobernaba el padre, el mayor de los varones, y eran, en lo fundamental, cosa de hombres[545]. Padres e hijos (al menos en teoría) eran prácticamente prolongaciones los unos de los otros. De acuerdo con un refrán, «la pera que se come el padre tiene en ascuas a los dientes de los hijos»[546]; es decir, que padre e hijo se consideraban prácticamente como la misma persona, siendo el varón más joven una continuación del mayor. Así lo expresó el filósofo florentino Marsilio Ficino: «El hijo es un espejo e imagen en el que el padre casi pervive mucho tiempo después de muerto»[547]. Los Buonarroti, sin

embargo, no estaban a la altura del ideal. Su jerarquía se había visto invertida; Miguel Ángel era en la práctica, y seguramente lo había sido desde los últimos años de la adolescencia, el cabeza de familia.

En la primavera de 1508, durante el breve intervalo que pasó en Florencia, entre la instalación de la estatua de bronce de Julio en Bolonia en febrero y la convocatoria del Papa para que se presentara en Roma a pintar la Capilla Sixtina a finales de marzo, Miguel Ángel se había emancipado[548]. Eso significaba que, una semana después de su trigésimo tercer cumpleaños, había dejado de ser un menor. En caso contrario, según la ley de Florencia, derivada de la práctica romana, un hijo seguía siendo legalmente dependiente de su padre hasta la muerte de este[549]. La emancipación, que conllevaba un ritual llevado a cabo ante un juez, solía realizarse para clarificar la titularidad de propiedades o asegurar que los padres e hijos no fuesen responsables de sus respectivas deudas. En el caso de la emancipación de Miguel Ángel no conocemos el motivo. Quizá Lodovico, propenso al nerviosismo en materia financiera, estuviera preocupado de que su hijo hubiera recibido grandes sumas de dinero por la tumba del Papa, el *David* de bronce y el Altar Piccolomini, ninguno de los cuales se había completado. En caso de que Miguel Ángel hubiera sucumbido a una fiebre, Lodovico habría sido responsable por todo ello.

Por otra parte, es posible que el propio Miguel Ángel quisiera aclarar determinadas cuestiones de propiedad. Pocos días antes de su emancipación retiró 750 florines de su cuenta y los utilizó para costear tres casas sucesivas situadas en la Via Ghibellina, en el barrio ancestral de Santa Croce[550]. Aquello era un paso en la dirección de proporcionar a los Buonarroti aquello que todas las familias florentinas importantes necesitaban: una vivienda lo bastante suntuosa dentro de la ciudad. Para los florentinos, la noción de la familia y la de la casa eran inseparables. Lo ideal, según tratados como el *Della Famiglia* de Alberti, era que todo el clan viviera bajo un solo techo bajo el benévolo gobierno del *paterfamilias*[551].

Los Buonarroti se esforzaron por ajustarse a esta costumbre, en el sentido de que el resto de ellos se trasladó, por lo visto, a estas nuevas viviendas. Ahora bien, las propiedades de Via Ghibellina acabaron por convertirse en una fuente suplementaria de desavenencias. Lo cierto es que los Buonarroti eran una colectividad mal avenida. De acuerdo con lo que escribió Miguel

Ángel en momentos de recriminación, su principal motivación a la hora de crear obras maestras trascendentales como el techo de la Capilla Sixtina era elevar a los Buonarroti de nuevo a la condición de la que creía (equivocadamente) que habían gozado en otros tiempos. Se ponía muy ansioso cuando alguien de la familia enfermaba. No obstante, dio muestras de una aversión activa hacia Giovansimone y tampoco parece que soportara mucho a su hermano menor, Gismondo. Los demás Buonarroti estaban impresionados por sus logros, y Buonarroto, en particular, trató de ayudarlo todo lo que pudo. Sin embargo, todos estaban un poco atemorizados por su mal genio, y al parecer lo consideraban excéntrico, cuando no ligeramente trastornado.

También hubo tiranteces en las relaciones entre Julio II y Miguel Ángel. Como ya vimos en el caso del *David* de bronce y el Altar Piccolomini, a Miguel Ángel no siempre le entusiasmaba poner en práctica las ideas de los demás. No obstante, las ideas de Julio II en torno a lo que podía hacer eran maravillosas, quizá mejores que las suyas propias. Al obligar a Miguel Ángel a pintar el techo de la Capilla Sixtina, el Papa hizo un inmenso servicio tanto al artista como a la posteridad. De no haber sido así, la obra de Miguel Ángel habría carecido de punto culminante.

Por lo visto, el Papa se interesó de cerca por los trabajos, y visitó a Miguel Ángel mientras pintaba, subiendo por una escalera mientras el artista, desde la plataforma, le ofrecía su ayuda[552]. No obstante, también se produjeron roces entre ambos.

Además de su carácter irascible, Julio y Miguel Ángel tenían otro rasgo en común. Los dos eran impacientes. En cuanto estuvo terminada la mitad del techo (a saber, desde la puerta hasta la parte central de la bóveda) Julio, que por naturaleza era ansioso e intolerante con las demoras, quiso que estuviera a la vista. Por desgracia, cuando Miguel Ángel por fin estuvo dispuesto a revelar una sección terminada, Julio ya no estaba. Se había marchado abruptamente. Tomó la decisión el 1 de septiembre y se fue ese mismo día[553]. La posibilidad, sin embargo, llevaba algún tiempo barajándose. Mientras Miguel Ángel estaba subido al andamio, las grandes ruedas de la política habían estado girando.

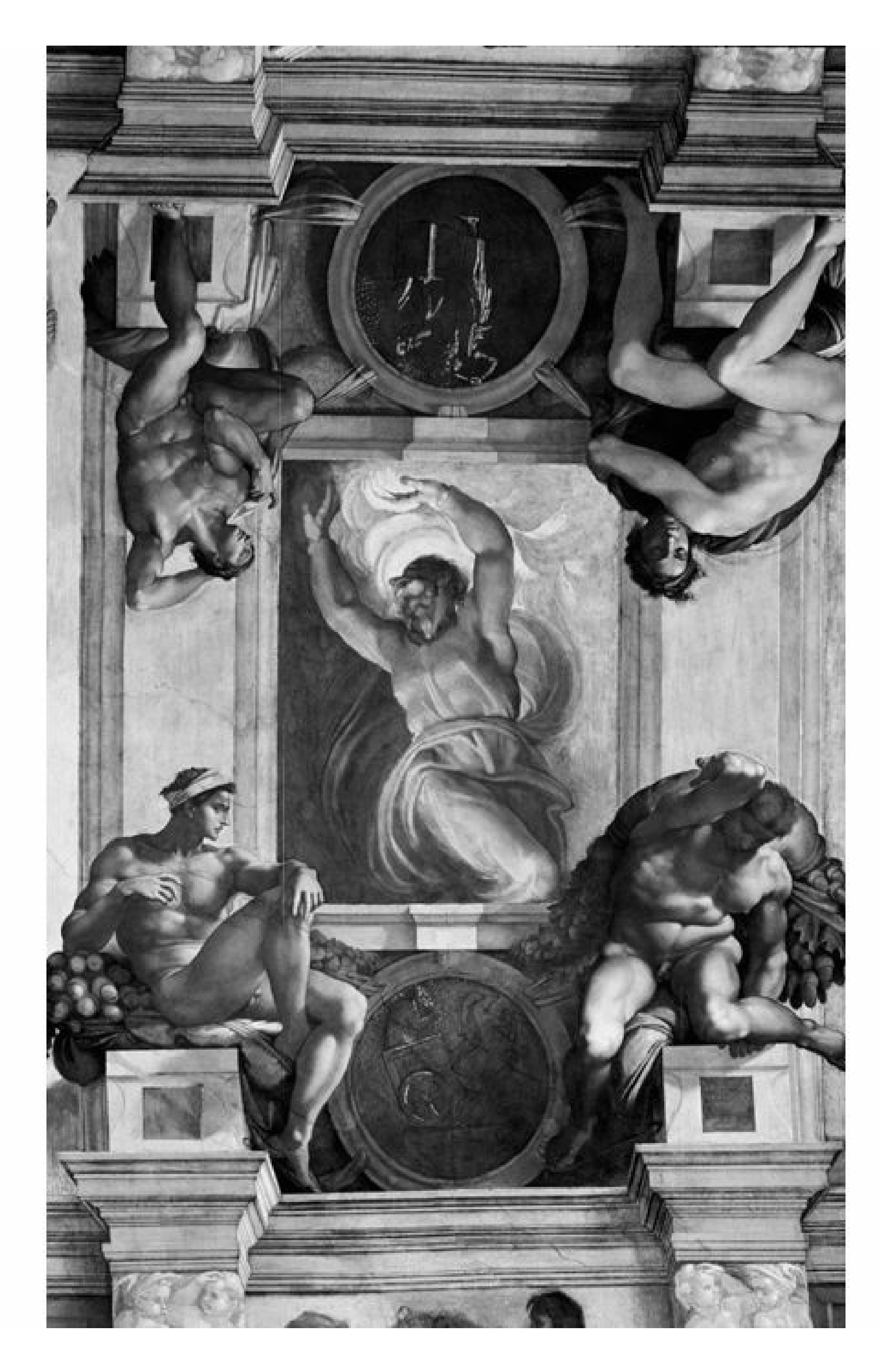
En sus esfuerzos por convertir al papado en una potencia estable y dominante en Italia, Julio había concertado una alianza con Francia, con

Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, y con España (en otras palabras, con las principales potencias europeas) frente a Venecia[554]. Después, preocupado por la influencia cada vez mayor de Francia en Italia, dio marcha atrás y se alió con Venecia contra los franceses. Su campaña antifrancesa ya estaba en marcha durante el verano de 1510, y estaba obsesionado con ella. «Esos franceses me han hecho perder el apetito, y no duermo»[555], se quejó ante el embajador veneciano.

Como a menudo hacía, Julio había emprendido una peregrinación por los Estados pontificios durante el tórrido mes de agosto; así, había estado ausente desde el día 18, lo que debió descolocar a Miguel Ángel. Cuando le dio el último toque al segmento del techo que estaba junto a *La creación de Eva*, Julio estaba fuera de la ciudad pero cabía esperar que no tardara mucho en volver, momento en el cual Miguel Ángel pretendía pedirle los 500 ducados que se le adeudaban por el trabajo del año anterior, y otros 500 que consideraba que se le debían adelantar para cubrir (entre otras cosas) el coste de la colocación de la última sección del andamiaje. Ahora bien, a continuación se enteró de que el Papa se había marchado al norte sin regresar a la capital y que todos los cardenales habían sido convocados para que lo siguieran.

En ese momento Miguel Ángel recibió una carta desde casa informándole de que Buonarroto estaba enfermo. Estaba afligido por la ansiedad y también sumido en un dilema. Si su hermano se encontraba gravemente indispuesto, lo dejaría todo y acudiría directamente a Florencia. Sin embargo, en caso de que lo hiciera, eso podría hacer enfurecer a Julio. (Era evidente que Miguel Ángel conservaba vivos recuerdos de la última vez que se había marchado de Roma sin permiso).

El Papa, le escribió a su padre, «se ha marchado y no me ha dejado instrucciones, de manera que estoy sin dinero y no sé lo que debería hacer. No quiero que se enfade si me marchase y así quedarme sin lo que se me adeuda, pero es difícil quedarse»[556]. Imploró a Lodovico para que se asegurara de que Buonarroto recibiese la debida atención médica, y que en caso necesario sacara dinero de la cuenta de ahorro para pagarla. Finalmente, Miguel Ángel decidió dirigirse hacia el norte y pedir más fondos a su mecenas. El momento no era propicio.



Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle: *La separación de la luz y las tinieblas*.

12. Encarnación

> «Pero como la mayoría de mis figuras corresponden a desnudos masculinos, estoy seguro de que me ha influido el hecho de que Miguel Ángel hiciese los desnudos masculinos más voluptuosos de las artes plásticas»[557].
>
> Francis Bacon

Para cuando Miguel Ángel dio alcance a Julio, este último ya había entrado otra vez triunfalmente en Bolonia, el 22 de septiembre de 1510, tras lo cual se dispuso a reunir un ejército con vistas a una guerra de gran magnitud[558]. El hecho de que Miguel Ángel lograse obtener por parte del Papa la promesa de 500 ducados en aquel momento de crisis financiera da la medida de la firmeza de la relación existente entre ambos.

Se le pagó el 25 de octubre en Roma[559]. Sin embargo, antes de que siguiera pintando el techo, se mostró firme en que debía pagársele más dinero y por adelantado. Tal y como él lo veía, lo que había recibido no era sino el pago por trabajos ya realizados. Aquel dinero le pertenecía y había sido enviado directamente a Florencia para ser invertido. Necesitaba un segundo tramo de sus honorarios antes de que pudiera, como le dijo a Buonarroto, «continuar con los trabajos», lo que supondría reorganizar el andamiaje de la capilla[560]. No obstante, los ducados adicionales no llegaron y, hacia finales de año, Miguel Ángel regresó a Bolonia.

La pintura de frescos, sin embargo, debía de ser lo último en lo que estaba pensando el Papa. Estaba en cama y con fiebre[561]. En determinado momento, con las fuerzas francesas ya a las puertas, parecía que Julio iba a tener que negociar la paz. No podía comer ni dormir de rabia y frustración, y decía que preferiría morir antes que rendirse. Estuvo postrado durante la mayor parte de noviembre y de diciembre, y se negaba a comer lo que se le había ordenado que comiera, amenazando con ahorcar a sus criados si informaban a sus médicos.

El 2 de enero de 1511, apenas recuperado, Julio partió de Bolonia bajo la nieve para ocuparse personalmente de poner sitio a la pequeña localidad de Mirandola[562], avanzadilla de su objetivo principal, Ferrara, con las palabras: «Veamos si tengo tantas pelotas como el rey de Francia»(67)[563].

El comportamiento de este anciano papa dejó atónitos a sus contemporáneos. El historiador y estadista florentino Francesco Guicciardini quedó asombrado de que «el supremo pontífice, vicario de Jesucristo sobre la Tierra, anciano, enfermo y educado en la comodidad y los placeres, hubiera acudido en persona a una guerra librada contra él por cristianos, acampase junto a una localidad sin importancia donde, sometiéndose al igual que el capitán de un ejército a la fatiga y los peligros, no tenía de papa más que la vestimenta y el nombre»[564]. En cierta ocasión, una bala de cañón atravesó la estancia en la que dormía; hirió a sus criados pero le dejó a él ileso.

Tuvo que afectar mucho a Miguel Ángel trabajar para un mecenas dotado de una fuerza de voluntad tan imperiosa, por no decir amenazadora, y más a la hora de considerar cómo retratar al más imperioso de todos los seres, Dios Padre. Con todo, parecía más que probable que Julio moriría pronto. En tal caso, el techo podría ser asignado a otro artista o bien se podría alterar el contrato. Ese era otro motivo para asegurarse de recibir sus honorarios por adelantado. El datario papal, el funcionario de la administración pontificia que controlaba los gastos personales del Papa, Lorenzo Pucci, había prometido encargarse de que le fueran desembolsados en cuanto regresara a Bolonia.

Sin embargo, en febrero, más de un mes después de que Pucci se hubiera marchado, aún no había llegado, y Miguel Ángel estaba sopesando la posibilidad de realizar un tercer viaje al norte. Tal como dejó escrito una década después, consideró perdidos aquellos meses[565]. En febrero de 1511 ya habían pasado seis meses desde que había completado la primera parte del techo, y Julio no regresaría a Roma hasta finales de junio.

Para entonces, su campaña había salido horrorosamente mal. «Es voluntad de Dios que el duque de Ferrara sea castigado y que Italia sea liberada de manos de los franceses», declaró Julio[566]. Pero las fuerzas papales y venecianas fueron derrotadas por la gran bestia negra del papa, el duque de Ferrara, el 28 de febrero. Luego, el 23 de mayo, Bolonia cayó en manos de los franceses, seguida rápidamente por Mirandola; después, en el transcurso

de una disputa acerca de quién tenía la culpa del desastre[567], el sobrino de Julio, Francesco Maria della Rovere, asesinó a su mano derecha, el cardenal Alidosi. El rey de Francia y el emperador propusieron un Concilio General de la Iglesia, quizá con el objetivo de deponer a Julio. A modo de luto por la pérdida de Bolonia y desafiando la ley canónica, Julio se dejó barba.

Resulta comprensible que el techo de la Capilla Sixtina fuera un asunto de escasa prioridad. La primera mitad no fue descubierta hasta finales del verano, y el andamiaje se retiró con casi un año de retraso sobre lo previsto. En su diario del 14 de agosto, vigilia de la fiesta de la Asunción, Paris de Grassis describió la emoción e interés de Julio por «las nuevas pinturas recientemente expuestas» (a menos, agregó con ironía, que el pontífice hubiera acudido temprano a la capilla por razones de culto)[568]. Cuatro días más tarde, el Papa volvió a caer enfermo con fiebres, dolores de cabeza y vómitos[569]. Muy pronto se encontraría tan débil que apenas podría respirar. Se esperaba que muriera en cualquier momento; él mismo le cuchicheó al cardenal Riario que estaba deseando morir. Presuntamente, fue resucitado por un cardenal que anunció en un aparte que, ya que estaba a punto de morir de todos modos, por qué no asesinarlo ahora y saquear sus posesiones. El acceso de ira resultante devolvió al Papa a la vida; amenazó con mandar defenestrar al cardenal y ahorcar a sus médicos a menos que le dejasen beber vino, y acabó recobrando el vigor por completo. No obstante, pasaría más de un mes antes de que Miguel Ángel volviera a pintar.

Durante ese tiempo, escribió este más tarde, empezó a «hacer los bocetos para la susodicha obra, es decir los extremos y los laterales que rodean a la susodicha capilla de Sixto, con la esperanza de disponer del dinero con el que terminar la obra»[570]. Aquello estaba lejos de constituir una forma de inactividad: habría supuesto idear las composiciones y estudiar las figuras para las imágenes más grandiosas que nunca pintó, entre ellas *La creación de Adán* y *La separación de la luz y las tinieblas*. Casi un año dedicado a la realización de bocetos, sin embargo, interrumpido solo por un par de viajes al norte, indica un periodo de menor ajetreo que en años, de hecho, desde que había comenzado a esculpir el *David*. Dispuso de tiempo para hacer cosas que no tuvieran directamente que ver con el techo.

Varios de los primeros poemas acabados de Miguel Ángel datan de alrededor de esta fecha. Uno de ellos es un ataque contra las políticas

marciales de su mecenas[571]. Empieza así: «Aquí se hacen yelmos y espadas de cálices, y la sangre de Cristo se vende a manos llenas, y cruces y espinas son lanzas y rodelas». Eso era precisamente lo que estaba sucediendo en 1511, cuando Julio puso al papado en pie de guerra y destinó todos sus recursos a las tropas y los armamentos (lo que, en consecuencia, complicó la financiación de los frescos y las esculturas).

En este poema, Miguel Ángel parece un ferviente reformador. Ya no hay sitio para Jesucristo en Roma, pues allí «le venden la piel y a toda bondad clausuran las sendas». Firmó el soneto, que probablemente fuera otra carta en verso a su corresponsal, Giovanni da Pistoia, *«vostro michelagniolo in turchia»* («vuestro Miguel Ángel en Turquía»), con lo que insinuaba que Roma no era la capital de la fe, sino de los infieles.

Martín Lutero, que visitó Roma en 1510, no podría haberlo expresado con mayor energía, ni tampoco Savonarola. Ahora bien, casi todo el mundo estaba de acuerdo en la necesidad de una reforma, incluso los que abusaban del sistema. Hasta Lorenzo de Médici, que había logrado hacer que nombrasen cardenal a su hijo de dieciséis años, Giovanni, por medio de la corrupción y las presiones diplomáticas, daba por supuesto que Roma era «el sumidero de la iniquidad»[572].

Vino a decir lo mismo por escrito en una carta en la que aconsejaba a ese mismo hijo suyo, Giovanni, convertido ahora en un importante asistente de Julio II. Entre las familias italianas poderosas que accedieron al papado o que, como los Della Rovere, llegaron a ser poderosas gracias a la suerte de que uno de sus miembros se convirtiera en papa, operaba una variante del dilema del prisionero. Mientras el sistema siguiera siendo corrupto, sería una locura no utilizarlo en provecho propio y de la propia familia. De manera parecida, Alejandro VI y Julio II habrían argumentado (como lo haría Maquiavelo como representante de ambos en *El príncipe*) que solo haciéndose fuerte, política y militarmente, podía el papado evitar convertirse en títere de las grandes potencias europeas, Francia y España, o incluso (como a veces había ocurrido durante la Edad Media) acabar encontrándose bajo el ignominioso control de los clanes aristocráticos romanos, los Colonna y los Orsini, y por consiguiente, reducido a mero títere de señores locales. Julio creía sin duda que su conducta en Mirandola y durante sus campañas no había sido una traición a Jesucristo, sino la única forma de inaugurar una era

dorada de dominio papal en Italia y en toda la cristiandad.

Otro poema de Miguel Ángel[573] tenía un matiz más personal, pues se dirigía directamente a Julio (si bien es dudoso que se atreviera a enviárselo al Papa). Insistía en que durante largo tiempo había sido un fiel servidor del Papa, pero que cuanto más duramente trabajaba, menos favorecido se veía. El cielo, se lamentaba, le forzaba cruelmente a «coger el fruto del árbol que está seco», siendo el árbol muerto en cuestión el roble de los Della Rovere, modelo de las abundantes guirnaldas que había pintado en el techo y de los montones de gigantescas bellotas, fruto del mismo árbol. En el poema, Miguel Ángel lanzaba otra acusación, a saber, que Julio estaba escuchando los cantos de sirena de artistas rivales: «Has creído en fábulas y palabras vanas y premiado a quien es de la verdad enemigo».

¿De quién podía tratarse? En 1511 el competidor más peligroso que tenía Miguel Ángel (es más, el único) era un pintor más joven de extraordinario talento, Rafaello Santi, más conocido entre nosotros como Rafael. En octubre de 1511 Julio le otorgó una lucrativa sinecura como *scriptor brevium*, es decir, como redactor de misivas o informes papales (como es natural, el pintor no se habría visto obligado en la práctica a hacer ese trabajo)[574]. El documento lo describe como «nuestro querido hijo Rafael» y añadía que se le estaba proporcionando aquel ingreso extra «a fin de que pudiera mantenerse de una manera más apropiada». Las palabras elegidas indican que la relación que Rafael tenía con Julio era menos áspera que la que tenía con él Miguel Ángel. Cuesta imaginarle manteniendo el intercambio de palabras que este, haciendo memoria, le contó a Condivi: «Este [Julio II], preguntándole cuándo finalizaría la capilla, y respondiéndole Miguel Ángel: “Cuando pueda”; el Papa iracundo le dijo: “Tú tienes ganas de que te haga tirar desde el andamio”»[575] (Julio era aficionado a amenazar a la gente con arrojarla desde las alturas, aunque en realidad no lo hizo nunca).

Es posible que Rafael fuera el «enemigo de la verdad» del poema de Miguel Ángel, y esa era la recompensa por la que había estado adulando al Papa. Su reputación, desde luego, estaba llegando a cotas cada vez más altas. El 16 de agosto de 1511, justo después de que se desvelara la Capilla Sixtina, Grossino, el embajador de Mantua, le escribió a Isabella d’Este con algunas novedades artísticas[576]. Una de ellas era que el Papa había organizado una nueva exposición de escultura clásica en el Belvedere del Vaticano, en el que

estaba incluido el *Laocoonte*. La otra noticia era que muchos estaban alabando la hermosura de la pintura de la capilla. El pintor, según Grossino, era Rafael de Urbino. De haber llegado a oídos de Miguel Ángel, aquel malentendido le habría hecho hervir la sangre.

Nacido en Urbino en 1483, Rafael era ocho años más joven que Miguel Ángel, pero llevaba algún tiempo pisándole los talones. En algunos aspectos eran bastante semejantes: enormemente dotados y precoces, ferozmente ambiciosos y ansiosos por obtener el máximo precio por sus obras. Rafael también era poeta, si bien, a diferencia de Miguel Ángel, era mediocre en esa faceta. En otros aspectos eran diametralmente opuestos. Mientras que Miguel Ángel era reacio a la vida social y prácticamente un recluso, Rafael tenía el don del encanto y la popularidad. Le gustaba la buena vida, y era «individuo muy amoroso y aficionado a las mujeres, siempre dispuesto a ponerse a su servicio», según Vasari[577]. Así como a Miguel Ángel se le condenó por la miseria en la que vivía, Rafael acabó trasladándose a una moderna vivienda palaciega en Roma.

Rafael tuvo muy rápidamente gran número de admiradores y mecenas en Roma, entre ellos el anciano arquitecto Bramante, también nativo de Urbino. En la Italia del siglo XVI, esas cosas tenían su importancia. Su identidad cultural significaba que los italianos se sentían distintos de los bárbaros franceses o, de acuerdo con la frase de Benvenuto Cellini, de «esos brutos de los ingleses». No obstante, en un sentido cotidiano y concreto, para un florentino, alguien de Urbino era un extranjero, y viceversa.

Urbino era la sede de la civilización cortesana italiana. *Il Cortegiano* («El cortesano»), el elegante manual acerca de cómo vivir de un modo que conduzca a la perfección y a la sofisticación, se desarrolla allí en 1506. Su autor, Baltasar Castiglione (1478-1529), fue amigo de Rafael, así como el tema de uno de sus mejores retratos, refinado e íntimo a la vez. Pese a que el propio Rafael no figuraba en aquel libro de diálogos, varios de sus modelos sí lo hacían, Giuliano de Médici y el cardenal Bibbiena entre ellos: el mundo del cortesano era el mundo de Rafael. El quid del libro de Castiglione era que el perfecto cortesano debía ser capaz de bailar, tocar instrumentos musicales, hablar de forma entretenida, cabalgar, practicar la esgrima e incluso pintar, pero desprendiendo en todo ello una impresión de naturalidad y ausencia de fatiga, libre de toda laboriosidad plebeya. En resumidas cuentas, Castiglione

formuló la noción del *gentleman* (su tratado fue leído en toda Europa, Inglaterra incluida, donde se publicó una traducción de sir Thomas Hoby en 1561).

El arte de Rafael proyectaba precisamente esa sensación de maestría y elegancia, mientras que el de Miguel Ángel encarnaba el esfuerzo heroico y la vehemencia pasional. Un crítico del siglo XVI señaló que Rafael pintaba a caballeros, pero que las figuras de Miguel Ángel parecían mozos[578]. Está claro que el propio Rafael poseía los modales de un cortesano. Se rumoreaba que León X incluso había querido hacerle cardenal, pero que se lo había impedido la intempestiva muerte del artista. Esto también subraya otro contraste: es imposible imaginar a Miguel Ángel como un príncipe de la Iglesia; como ermitaño o místico quizá, pero no como cardenal.

Rafael y Miguel Ángel seguramente fueron amigos antes de ser rivales y enemigos. Es cierto que en Florencia Miguel Ángel chocó de mala manera con el maestro de Rafael(68). Según Vasari, le dijo a Perugino públicamente que era «un patán en arte»[579] *(goffo nell' arte)*, pero es probable que este se lo hubiera buscado. Vasari señaló que Perugino siempre estaba tratando de «mortificar con palabras hirientes a aquellos que trabajaban», y que se sintió tan afrentado por el insulto de Miguel Ángel que se quejó ante el comité policial, el Tribunal de los Ocho, pero que con aquel pleito «se hizo muy poco honor».

Por otra parte, Miguel Ángel podía mostrarse generosamente servicial con jóvenes ansiosos por aprender a dibujar, y Rafael no solo era encantador sino también apuesto. Los jóvenes artistas de dentro y fuera de Florencia, durante los años intermedios de la década, estaban aprendiendo de las nuevas y revolucionarias obras de Leonardo, en particular, pero también de las de Miguel Ángel. Sus mecenas —Agnolo Doni, Tadeo Taddei— también fueron los mecenas de Rafael (Taddei «siempre quiso tenerlo en su casa y sentarlo a su mesa», según Vasari, «pues amaba a todos los hombres de talento»)[580].

Rafael fue partícipe de «las más hermosas conversaciones y debates de importancia» que tenían lugar en el estudio del arquitecto y tallista Baccio d'Agnolo, «sobre todo en invierno». Vasari había oído que Miguel Ángel, motivado, atareado y alérgico a las reuniones de sociedad porque parecían amenazar sus reflexiones y sentimientos íntimos, asistía «en ocasiones pero

no a menudo».

Si hubo buenas relaciones entre Miguel Ángel y Rafael, estas no duraron mucho. Cuando estuvo en Roma a comienzos de 1506, Miguel Ángel escribió a su padre en Florencia pidiéndole que se asegurase de que su baúl —seguramente lleno de dibujos— fuera colocado en lugar seguro y que se ocupara de que guardaran «ese mármol de Nuestra Señora» (es de suponer que la *Virgen de Brujas*) dentro de la casa, «y que no permitiera verlo a nadie»[581]. Ese «nadie» podría haber tenido como destinatario concreto a Rafael(69)[582].

Unos pocos años más tarde, Miguel Ángel tuvo más motivos de paranoia. En uno de los enfrentamientos más extraordinarios de toda la historia de la pintura, Rafael había comenzado a trabajar en el Vaticano casi al mismo tiempo en que Miguel Ángel había empezado a pintar a apenas unos metros de él, en la capilla. Mientras producían sus respectivas obras maestras, como es natural, cada uno estaba pendiente del otro.

*

El 21 de abril de 1508, en el preciso momento en que Miguel Ángel llegaba a Roma para empezar a negociar el contrato para el techo de la Capilla Sixtina, Rafael había escrito a su tío pidiéndole que obtuviera una carta de recomendación del sobrino del Papa, Francesco Maria della Rovere, para el *gonfaloniere* Soderini[583]. Estaba interesado en pintar «cierta estancia» y por lo visto quería que aquellos dos hombres influyentes lo ayudaran a obtener el encargo. Seguramente se trataría de la cámara media de los aposentos de Julio en el Vaticano. Este se había trasladado una planta más arriba de las estancias que había ocupado su odiado rival Alejandro VI. En 1508, tras la renovación, se reunió a un equipo de artistas experimentados para que decorasen esas habitaciones, las *stanze*. En cuestión de meses, Rafael había marginado a los demás y estaba al mando del proyecto.

Los primeros frescos que terminó, *La disputa del Sacramento*, *El Parnaso* y *La escuela de Atenas*, tuvieron casi tanto impacto como el *David* y la *Pietà* de Miguel Ángel[584]. Fueron realizados al mismo tiempo que la primera parte del techo de la Capilla Sixtina, en los apartamentos papales, empezando por la Stanza della Segnatura, que en aquel entonces era la biblioteca de Julio II. *La escuela de Atenas* y *La disputa* representaban un compendio de

universos intelectuales que la Roma renacentista quiso reunir y combinar. Respectivamente, congregaban a los principales pensadores y filósofos del mundo antiguo, centrándose en Platón y Aristóteles, y a los grandes santos y teólogos de la Iglesia católica. Desde el punto de vista artístico, representaban una síntesis de todo lo que Rafael había aprendido de maestros anteriores, en conjunción con la cualidad de elegancia civilizada que le era propia. Con estos cuadros, Vasari sentía que Rafael había lanzado un reto a todos los demás pintores, pero el rival más evidente, que trabajaba muy cerca de él, en la capilla papal, era Miguel Ángel.

Por su parte y comprensiblemente, Julio II estaba muy impresionado. Miguel Ángel no solo sospechaba que Rafael y Bramante intrigaban contra él; creía que Rafael le estaba robando las ideas. En un momento de ira y desesperación que tuvo lugar tres décadas más tarde, Miguel Ángel realizó estas dos acusaciones: «Todas las discordias surgidas entre el papa Julio y yo fueron alentadas por la envidia de Bramante y de Rafael de Urbino»[585]. Y es más: «Rafael tenía buenos motivos para envidiarme, pues lo que sabe de arte lo aprendió de mí». Había una pizca de verdad en aquello. Parte del talento de Rafael residía en que poseía una asombrosa capacidad de asimilación de los estilos e innovaciones de otros artistas. Su arte se inspiró en muchas fuentes, entre ellas Leonardo y Perugino, pero no cabe duda de que una de ellas fue Miguel Ángel.

Según Condivi, cuando Rafael vio «el nuevo y grandioso estilo, como en el imitar era maravilloso, trató, a través de Bramante, de pintar el resto de la bóveda»[586]. Aunque no se haya demostrado, puede que así fuera. Pese a que ahora parece imposible que a Miguel Ángel no se le fuera a otorgar el encargo de completar el techo de la Capilla Sixtina, quizá en 1511 no hubiera parecido tan descabellado.

Al fin y al cabo, Rafael había eliminado discretamente a varios artistas veteranos de la tarea de pintar las *stanze* del Vaticano. ¿Por qué no habría de hacer lo mismo con Miguel Ángel? Se mostró dispuesto y capaz de producir sus propias versiones de los profetas y sibilas de Miguel Ángel. Su fresco de Isaías en San Agostino estaba inspirado evidentemente en las figuras del techo, pero tenía menos *terribilità* y estaba más impregnado de esa cualidad tan consustancial a Rafael: la elegancia.

Eso fue después de que se desvelara la primera parte de la Capilla Sixtina,

en el verano de 1511. Es posible que a Rafael se le permitiera echar una ojeada clandestina. Mientras Miguel Ángel se encontraba fuera de Roma, relata Vasari[587]: «Y como Bramante tenía la llave de la capilla, mostró a Rafael, como amigo, las pinturas de Miguel Ángel, para que pudiera comprender cómo trabajaba este maestro»(70).

Una de las figuras del fresco de Rafael, *La escuela de Atenas*, fechado en torno a 1509-1511, está hecha sobre un yeso diferente[588]. El filósofo Heráclito, sentado taciturnamente en primer plano, está manifiestamente inspirado en los profetas de la Sixtina de Miguel Ángel, pero el filósofo está ataviado de manera contemporánea, con botas y con las rodillas a la vista. A menudo se ha dicho que se trata de un retrato de Miguel Ángel, lo cual es posible, si bien carece de algunos de sus rasgos característicos, como una nariz visiblemente rota. En cualquier caso, no cabe duda de que se trataba de una declaración por parte de Rafael: cualquier cosa que pudiera hacer Miguel Ángel, también podía hacerla él (*vid.* imagen 10 del Álbum).

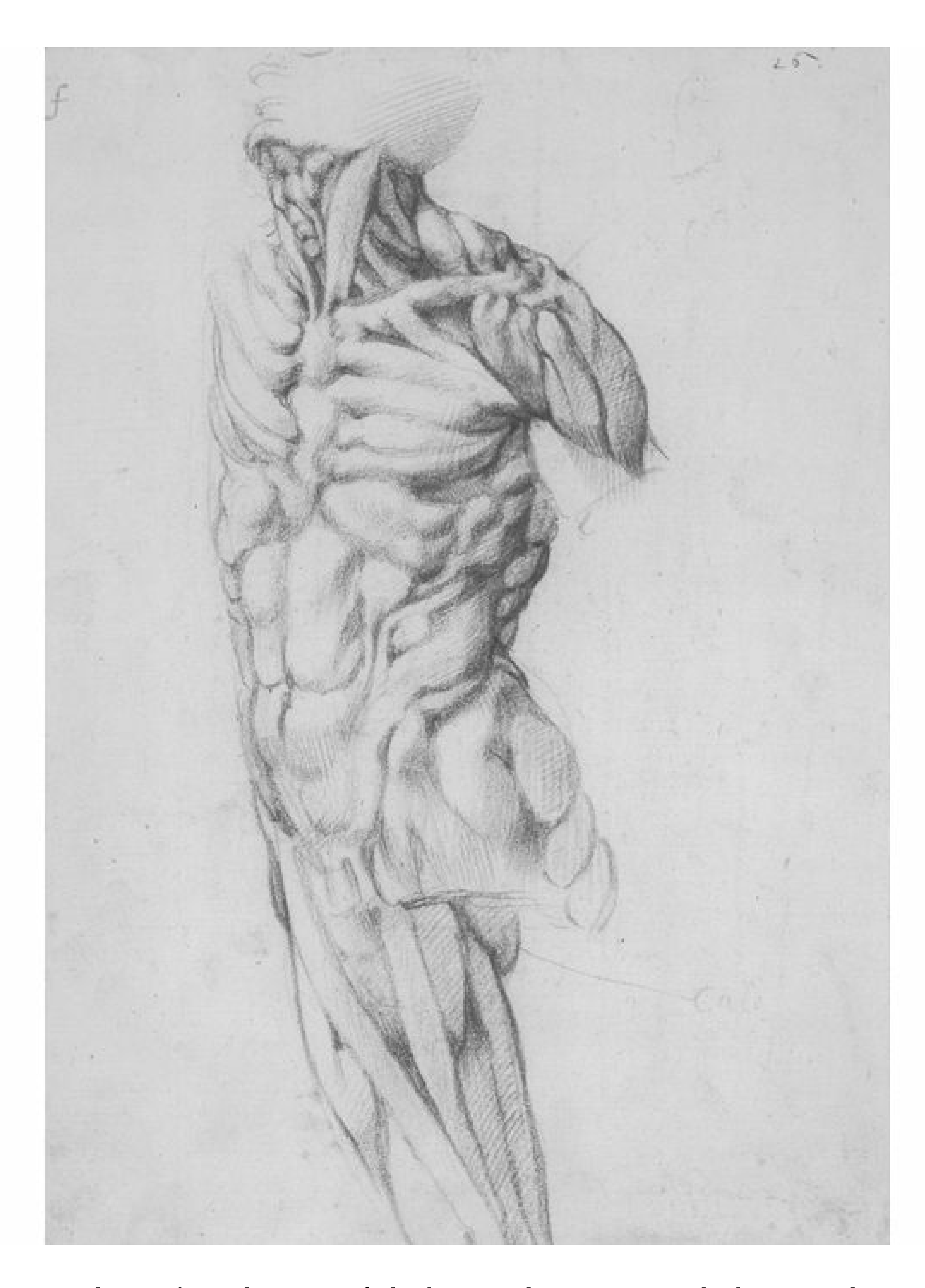
*

Otra ocupación con la que tal vez Miguel Ángel se entretuviera durante la interrupción del trabajo sobre el techo es la disección. Su intensa obsesión con el desnudo masculino en aquella época y su dominio cada vez mayor a la hora de representarlo indican que si «hubiera tenido ocasión» la habría aprovechado, quizá en enero o febrero de 1511. Un lugar apropiado en el que llevar a cabo sus estudios de anatomía habría sido el gran hospital de Santo Spirito en Sassia, espléndidamente equipado por el tío de Julio II, Sixto IV, y situado a escasa distancia del taller de Miguel Ángel.

El estudioso James Elkins ha demostrado que prácticamente no hay rasgo anatómico representado en ninguna de las obras de Miguel Ángel que no pudiera descubrirse observando a un modelo desnudo[589]. Esto indica a su vez su motivación para diseccionar cadáveres: quería comprender mejor lo que podía ver. Los músculos y los huesos del cuerpo eran el vocabulario fundamental de su arte: todo lo que hizo (incluso más adelante, durante sus incursiones en arquitectura) se basaba en eso. Al ir más allá de la piel, fue capaz de comprender e interiorizar estos complejos rasgos biológicos, para luego poder analizarlos, simplificarlos, subrayarlos y memorizarlos, y después inventar cuerpos nuevos y bellos a voluntad.

Ese debe de ser el motivo por el que el espantoso proceso de disección, de acuerdo con Condivi, le proporcionaba a Miguel Ángel «el mayor de los placeres posibles». Suministraba la fuente de primera mano más fundamental de su arte y su imaginación. Podríamos decir que Leonardo estaba emprendiendo una ciencia del cuerpo, mientras que Miguel Ángel quería convertirlo en poesía visual. La paradoja está en que los dibujos de anatomía de Leonardo contradecían la horripilante y putrefacta realidad de lo que estaba contemplando (eran enormemente bellos), mientras que los dibujos anatómicos de Miguel Ángel se encuentran entre sus obras menos atractivas y más prosaicas(71). Para él, la anatomía era simplemente una etapa utilitaria hacia la creación del resultado final, que era la talla o la pintura de figuras trascendentalmente bellas. A su vez, eso ayuda a explicar la actitud casi cruelmente destructiva que tenía hacia sus bocetos.

Son aproximadamente quinientos los bocetos de Miguel Ángel que han llegado hasta nosotros (el número exacto es objeto de insolubles disputas entre los estudiosos)[590], pero está claro que se trata de los remanentes de los millares que existieron originalmente, y que el motivo de que desaparecieran muchos es que el propio Miguel Ángel los destruyó. Vasari escribió que sabía «a ciencia cierta que poco antes de morir quemó gran cantidad de sus dibujos, bocetos y bosquejos, para que nadie pudiera ver los esfuerzos que soportó y las formas en que puso a prueba su genio, no fuera a ser que pareciera menos que perfecto».



Estudio anatómico de un torso, fecha desconocida, tiza roja, Royal Library, Windsor.

Mucho antes de eso, en 1518, Miguel Ángel había ordenado a su asistente más fiel quemar una pila de *chartoni* en su estudio romano[591]. Probablemente se tratara de los cartones, y también de la mayoría de los

estudios preparatorios y bocetos para el techo de la Capilla Sixtina. En cualquier caso, apenas quedan unos pocos estudios y ningún cartón del techo. La pérdida de lo que debió de estar entre los bocetos más maravillosos jamás realizados es triste, sin duda, pero la conclusión se impone: a Miguel Ángel no le importaban demasiado los pasos mediante los cuales llegaba a la obra acabada. Solo importaba el resultado culminante.

A comienzos del otoño de 1511, Julio estaba preparado para empezar a impulsar sus proyectos favoritos con la urgencia de un hombre que había estado a punto de morir varias veces a lo largo de los doce meses anteriores. El 1 de octubre pagó a Miguel Ángel 400 ducados[592], lo que probablemente indicaba que estaba en marcha una nueva campaña de pintura, o que pronto iba a estarlo.

Fue en el último año, del otoño de 1511 a finales de 1512, tras un largo periodo preparatorio y con energías renovadas, cuando el techo alcanzó su máximo y sublime poderío. Las figuras habían dado un paso más allá en magnitud y grandeza, la composición de los paneles se había vuelto más clara y más sencilla, y el trabajo era cada vez más audaz. La pausa impuesta de un año sin pintar había dado a Miguel Ángel más tiempo para meditar acerca de lo que había hecho y planear cómo iba a continuar. También le permitió hacer lo que presumiblemente había sido imposible con el andamiaje colocado: contemplar la sección terminada como iban a verla los espectadores, desde el suelo de la capilla, a casi 21 metros de distancia.

Al comenzar a trabajar de nuevo, lo que pintó era más grande y más enérgico. Los profetas y las sibilas aumentaron de tamaño, pasando de medir menos de tres metros y medio a bastante más que eso. Los paneles centrales están compuestos por unas pocas figuras de un poder heroico: solo un par de ellos retratan a Dios bendiciendo la Tierra, creando el Sol y la Luna, y separando la luz de las tinieblas. La superficie en conjunto tiene un movimiento rítmico, cosa que no tenían las primeras secciones, en el que los profetas, las sibilas, los jóvenes desnudos y el propio Dios interactúan como bailarines en un ballet sagrado, respondiendo a sus respectivos movimientos y contrarrestándolos.



Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle: *Creación de los astros y las plantas.*

Uno de los rasgos más extraordinarios de todo el techo es su insistencia en la desnudez masculina, que Miguel Ángel valoraba tanto que convirtió el relato de *La embriaguez de Noé* en una sandez. Esta historia relata cómo el patriarca, que había sido el primero en plantar un viñedo y en fabricar vino, probó el brebaje y fue descubierto tirado en su tienda y con las partes pudendas al descubierto. Sus hijos, apartando la mirada del vergonzoso espectáculo, lo cubrieron con una prenda de vestir. Miguel Ángel retrató fielmente la escena, pero minó el argumento al representar completamente desnudos a Sem, Cam y Jafet.



Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle de desnudo flanqueando *La separación de las aguas y la tierra.*

El más grande de los desnudos, sin embargo, aparece en las últimas partes de la pintura. Adán mostrando el panel de la creación fue una de las invenciones más célebres de Miguel Ángel, honor que comparte con el mármol del *David*. Y, al igual que el *David*, Adán es una fantasía completamente irreal, si bien de un modo muy distinto. Mientras *David* tiene una cabeza enorme, la de Adán es minúscula, y además tiene un pecho enormemente dilatado. A medida que fue haciéndose mayor, Miguel Ángel tuvo cada vez más tendencia a ensanchar los torsos de sus desnudos. Es posible que el motivo fuera que eso le daba más margen para convertir la musculatura y los huesos de los hombros y la caja torácica en un patrón de energía y movimiento(72).

Los desnudos que rodean el panel de *La separación de las aguas y la tierra* demuestran cómo lo hizo, tanto como Adán, del que podrían ser hermanos. Todos ellos son muy distintos en lo que se refiere al rostro, al cuerpo, a la postura y al estado de ánimo. Uno de ellos está acurrucado en su asiento, sobre la cabeza del profeta Daniel, mirando desde arriba al espectador, con el cabello hecho una masa compacta de rizos que recuerda a un peinado a lo afro; su compañero levanta los brazos y una pierna en un gesto como de bailarín de ballet.

Uno de los dos desnudos opuestos (*vid.* capítulo 12, *La separación de las aguas y la tierra*) está tranquilo, sumido en la reflexión, con su voluminoso pecho oculto por la sombra, aferrado a un hatillo de bellotas gigantes. Enfrente tiene a un joven que se está girando con ímpetu mientras mira nerviosamente hacia un lado, con el cabello al viento ante la indiferencia de su compañero. Todo su cuerpo forma una diagonal alineada con el brazo imperioso de Dios en el siguiente panel, que da vida al Sol. Su poderoso tórax es una composición por sí misma, y sus huesos, articulaciones y grupos musculares están contraídos y listos para entrar en acción. Al igual que el *David*, si cobrara vida sería un monstruo, habida cuenta de la monstruosa anchura de sus hombros.

Esta figura muestra que Miguel Ángel había aprendido de la disección y observación de modelos vivos cómo lograr que el cuerpo humano resultase expresivo de maneras nunca antes imaginadas. Los veinte *ignudi* son como una serie de variaciones musicales sobre un mismo tema. Qué es lo que están haciendo exactamente en el techo es una pregunta interesante a la que se han dado muchas respuestas. La historiadora del arte Christiane Joost-Gaugier enumeró algunos de los significados propuestos: «cautivos de una ignorancia ancestral, símbolos de la belleza del cuerpo humano, genios, esclavos, fortachones de la Atlántida, ángeles, héroes adolescentes, símbolos de la vida eterna, acólitos de Cristo, atletas de Dios, soportes de medallones, imágenes de victoria celestial»[593]. Cabe señalar que los contemporáneos no los identificaron como ninguna de tales cosas(73).

La realidad de nueve años de guerra intermitente, más la toma y la pérdida de Bolonia, no se podía equiparar a un periodo idílico. En la mente de Julio y quienes lo rodeaban, sin embargo, el objetivo del afianzamiento del poderío papal en el campo de batalla era precisamente el advenimiento de una edad

dorada[594]. Habría supuesto el retorno al dominio de Roma, como en tiempos de los césares, tan admirados por los intelectuales de la Roma renacentista, porque el nuevo emperador era el papa, vicario de Jesucristo en la Tierra. Esto explica por qué se consideraba apropiado llenar la capilla del papa de pinturas de hombres desnudos que a los contemporáneos se les habrían antojado estatuas de la Antigüedad revenidas.

Existía otro motivo, más teológico, para pintar desnudos, y que encajaba oportunamente con el culto al arte antiguo. En las décadas transcurridas entre 1490 y 1520, en Roma los predicadores hicieron mucho énfasis en la doctrina de la encarnación, es decir, en el hecho de que Jesús era Dios hecho hombre[595]. Y eso significaba que el cuerpo humano (que, a su vez, debido a la misoginia automática de la época, quería decir el cuerpo viril) no era aquella cosa que durante gran parte de la Edad Media se había considerado vergonzosa y pecaminosa, sino algo glorioso, bello y santo. De acuerdo con algunas asombrosas prédicas acerca del tema de la circuncisión, esto abarcaba incluso las partes pudendas. Así pues, existían motivos teológicos para decorar la capilla con nalgas, penes, bíceps y pectorales. A medida que se fue ensombreciendo el estado de ánimo de la época, aquel optimismo teológico se esfumó, y los desnudos del techo de la Capilla Sixtina fueron considerados extraños y escandalosos(74)[596].

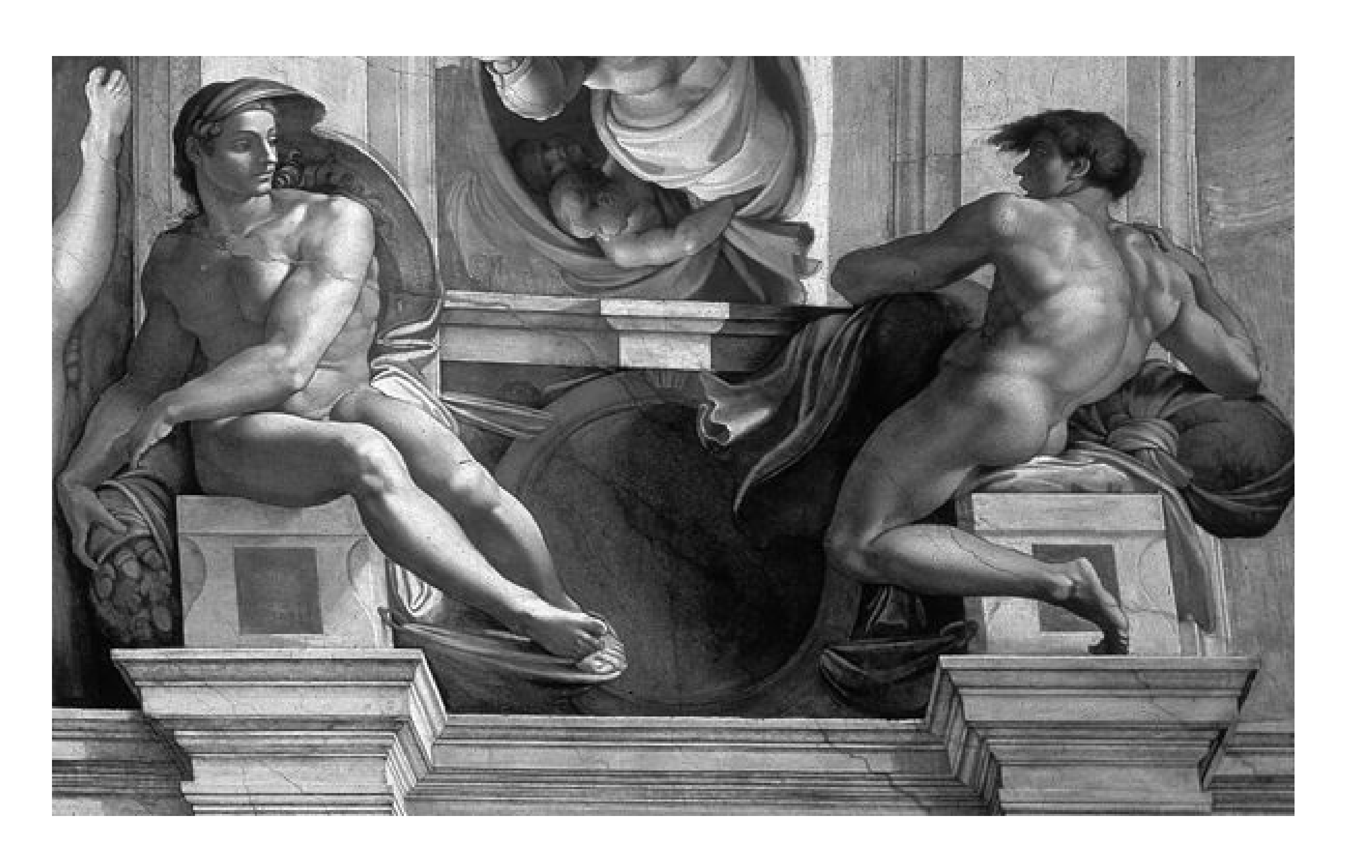
Mientras los ideaba, Miguel Ángel sentía que estaba actuando como Dios[597], o así lo indica un breve poema de cuatro líneas: «Aquel que todo lo hizo, primero hizo cada parte y/de entre todas escogió las más hermosas/para revelar aquí sus sublimes creaciones/como ahora ha hecho con su divino arte»[598]. Eso era lo que estaba haciendo él mismo: construir cuerpos divinamente hermosos a partir de la observación de cadáveres y de jóvenes despojados de su ropa.

No sabemos nada acerca de la vida íntima de Miguel Ángel en aquella época, pero es imposible creer que dibujó a aquellos jóvenes desnudos sin experimentar deseo y ansia. En cualquier caso, parte del público del techo sin duda sentía lo mismo, en una ciudad en la que la población masculina era mucho mayor que la femenina, y que era tan célebre por la sodomía como por el enorme número de prostitutas y cortesanas que la habitaban.

Para entender a Miguel Ángel y su arte, es necesario asumir ambas verdades. Él creía que la visión de individuos hermosos conducía a la belleza

divina y a la bondad de Dios, y que al mismo tiempo era una fuente de deseo erótico desesperado. En la misma hoja de papel que el breve poema acerca de la Creación divina y la queja dirigida a Julio hay dos poemas amorosos[599]. Que el amante se consumiera de deseo doloroso, sin fin y frustrado era consustancial a las convenciones de la poesía amorosa a imitación de Petrarca. Aquella era una moda literaria que arraigó en la Italia del siglo XVI, igual que lo hizo la música rock en la Europa de la década de 1950, y quizá por un motivo semejante, a saber, que expresaba sentimientos muy difundidos. Aquella era una sociedad en la que se concertaban matrimonios en los que a menudo el amor estaba completamente ausente, y en la que todas las demás relaciones sexuales se consideraban pecaminosas cuando no ilegales. Y no obstante, en los poemas de Miguel Ángel se percibe desde muy pronto una nota angustiada e íntima.

Estos dos madrigales resultan más frenéticos que refinados. Uno de ellos recurre a la metáfora favorita del prisionero del amor: «¿Quién me lleva a ti contra mi voluntad/ay, ay, ay,/atado y encerrado, pese a que sigo suelto y libre?». (La respuesta debe de ser Cupido). El otro parece más un grito de desesperación que un ejercicio literario: «¿Cómo puede ser que ya no me pertenezca a mí mismo?/¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios!/¿Quién me ha arrebatado a mí de mí mismo/para poder estar más cerca/o para tener mayor poder sobre mí que yo mismo?/¡Oh Dios, oh Dios, oh Dios!»(75).



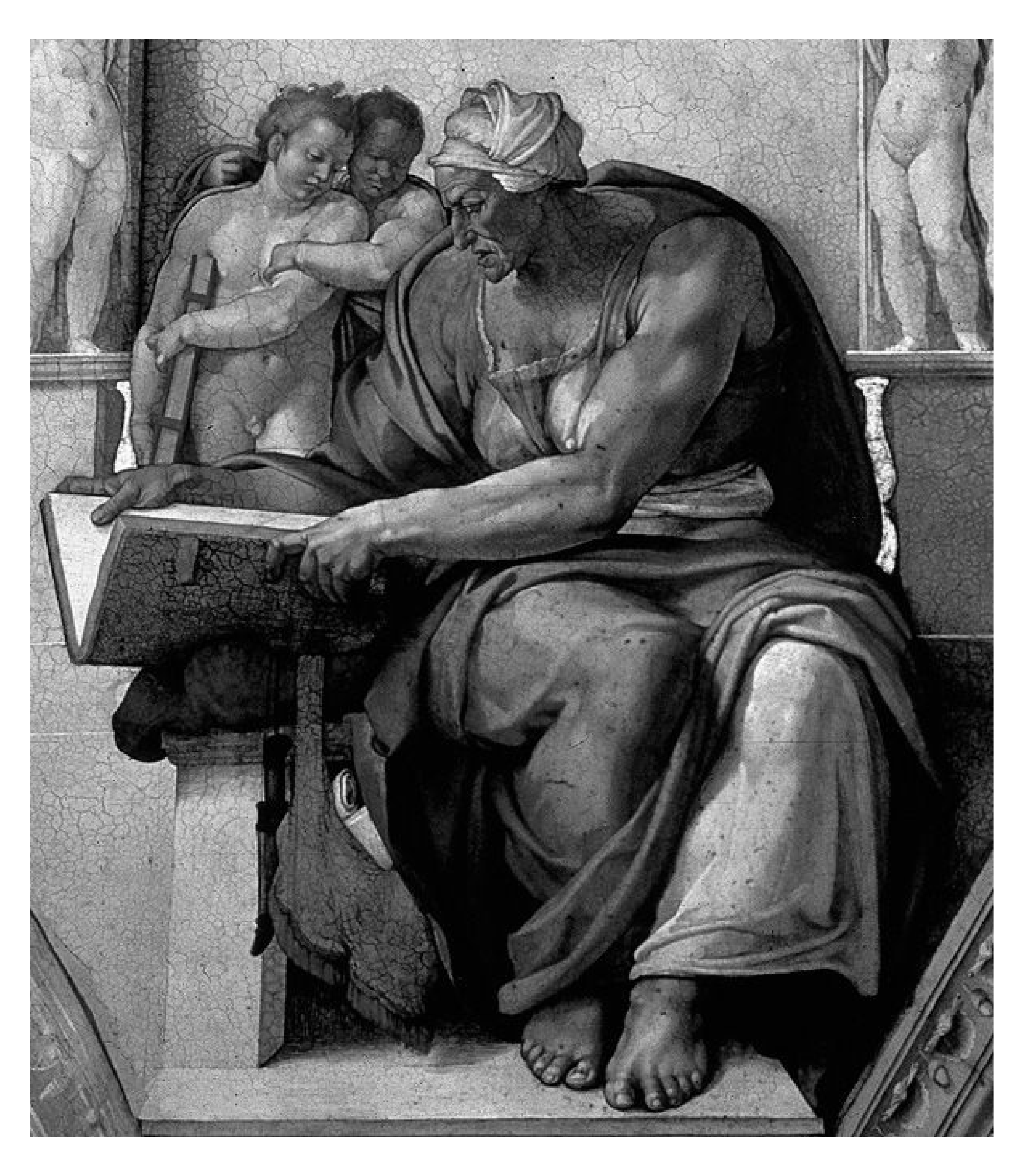
Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle de dos desnudos flanqueando *La separación de las aguas y la tierra.*

Los desnudos son las figuras más sensacionales e inesperadas que hay en el techo, pero las imponentes sibilas y profetas destacan más todavía y derrochan poderío. Al fondo de la capilla, en una de las últimas secciones que se pintó, aparece la figura de Jonás, que parece repanchigarse en su asiento, pese a que en este punto la bóveda esté doblándose hacia delante. En ninguna parte resulta tan impresionantemente evidente que Miguel Ángel fue capaz de remodelar el espacio de la capilla en otro nuevo producto de su propia imaginación mediante una hazaña casi increíble de escorzo sobre una superficie curva compleja. Jonás, en opinión de Vasari, subyugaba de «admiración y asombro»[600] a todo aquel que lo veía.

La más impresionante de todas las creaciones de Miguel Ángel, sin embargo, fue su visualización del creador: Dios Padre. Aquel era un tema que requería toda su *terribilità*. En la primera de estas escenas en pintarse, lo cierto es que Dios tiene en buena parte el mismo aspecto que tuvo en el arte del siglo XV. *La creación de Eva* era una versión actualizada del relieve de la misma escena de Jacopo della Quercia en el portal principal de la iglesia de

San Petronio de Bolonia (esculpido c. 1425-1438)(76)[601].

Al producirse su segunda manifestación, no obstante, en *La creación de Adán*, Dios ya no se encuentra en el Jardín del Edén, como en el relieve de Jacopo della Quercia, sino volando, envuelto en una capa nebulosa de paños que contiene ángeles y una figura femenina: el alma (de acuerdo con una interpretación muy convincente) de una Eva que todavía estaba por crear[602]. En los dos paneles siguientes Dios flota, congregando al Sol, la Luna, la vida vegetal y separando la tierra de las aguas. Está concebido de forma puramente física, y Miguel Ángel visualiza elementos de la anatomía divina como los pies de Dios e incluso sus nalgas, apenas cubiertas por su túnica color violeta mientras pasa zumbando sobre frondas de vegetación recién creadas. Todo ello está presidido por el ceño fruncido de la voluntad dominadora de Dios mientras con un gesto de cada brazo trae a la existencia al Sol y a la Luna, y en el principio de todo, el vórtice de su cuerpo está sumido en el caos primordial, separando la luz de las tinieblas. Es en estas imágenes donde el arte de Miguel Ángel alcanza la máxima profundidad: nunca tuvo un tema de mayor calado.



Techo de la Capilla Sixtina, 1508-1512, fresco, El Vaticano, Roma; detalle: *Sibila cumea*.

Cuanto más se aproximaba Miguel Ángel a completar el techo, más aceleraba. Existen indicios de la velocidad que imprimió a su pincel (y de la confianza que había adquirido en sí mismo) en los propios frescos. Para

entonces ya estaba pintando con una fluidez y rapidez asombrosas. En *La creación de Adán*, el cabello de Dios se arremolina como si de humo se tratara, y cada pincelada individual resulta claramente visible; lo mismo cabe decir de los paños verdes que revolotean al viento bajo el ángel inferior en el grupo que rodea a Dios. Consiste en unas cuantas docenas de pinceladas, realizadas a una velocidad que vigoriza a su vez la imagen. Las hojas y frondas de *Creación de los astros y las plantas* fueron pintadas con una libertad y despreocupación (con un rápido movimiento de la muñeca, un toque del pincel) que evocan, para el ojo contemporáneo, la obra de Matisse(77). El panel de *La separación de la luz y las tinieblas* constituyó una sola *giornata*, el trabajo de un solo día[603]. El remolino de la creación divina y el de Miguel Ángel se fusionan en uno solo.

*

Mientras Miguel Ángel trabajaba furiosamente en el techo, la rueda de la fortuna política seguía girando. En abril de 1512, el ejército del rey francés puso sitio a la ciudad papal de Rávena[604]. El día 11, Domingo de Resurrección, se libró una terrible batalla junto a sus murallas, entre los franceses y los ejércitos del papa y su nuevo aliado, España. Tres de los comandantes de la Liga Santa —España y el papa, más Venecia y Nápoles— fueron capturados, entre ellos el legado papal, el cardenal Giovanni de Médici.

Al principio parecía que los franceses iban a marchar sobre Roma; Julio tenía preparada una flota de galeones para huir. Ahora bien, también había habido muchos muertos entre los franceses, entre ellos su brillante comandante, Gaston de Foix. La victoria los había dejado debilitados, desmoralizados y privados de liderazgo competente. A finales de mayo, la llegada de 18.000 mercenarios suizos para luchar en el bando del papa volvió a darle la ventaja a Julio. Los franceses se retiraron del norte de Italia, y la ciudad de Bolonia mandó enviados a jurarle lealtad eterna al papa. Este respondió arengándoles acerca de sus fechorías, y mencionó entre otras la destrucción de su estatua de bronce realizada por Miguel Ángel(78)[605].

El equilibrio de poder en Italia había terminado inesperadamente. Los españoles y el papa tenían el control y quienes habían estado aliados previamente con los franceses resultaban muy vulnerables, entre ellos la

República de Florencia, que no solo había permanecido en el bando francés sino que había permitido que el Concilio de la Iglesia contrario a Julio se celebrase en su territorio, en Pisa (que Florencia finalmente había logrado recobrar en 1509). A comienzos de agosto, la Liga Santa se reunió en Mantua y decidió que en Florencia debía restablecerse el dominio de los Médici (cosa poco sorprendente, dado que la delegación papal estaba compuesta por Giuliano de Médici y su secretario —partidario a ultranza de los Médici— Bernardo Dovizi da Bibbiena)[606].

A continuación se envió al ejército español a imponer este orden. En agosto penetró en la Toscana amenazando Florencia y la cercana localidad de Prato. Al enterarse de la noticia, Miguel Ángel escribió urgentemente a su familia en Florencia. Su consejo fue que escaparan lo antes posible: «No os involucréis de ningún modo, ni de palabra ni de obra; actuad como si se tratara de la peste: sed los primeros en huir. Eso es todo. Dadme noticias en cuanto podáis, porque estoy muy preocupado»[607].

Para cuando escribió aquello, el 5 de septiembre, sin embargo, todo había terminado. El comandante español, Ramón de Cardona, se ofreció a retirarse a condición de que se permitiera a los Médici regresar en calidad de ciudadanos privados y que se diera de comer a sus tropas, que estaban muriendo de hambre. Soderini vaciló, quizá poco deseoso de proporcionar suministros al enemigo(79). El 19 de agosto Cardona atacó la ciudad de Prato, que estaba llena de comida y de habitantes adinerados. El resultado fue una atrocidad. Prato cayó a las veinticuatro horas, tras lo cual se sucedieron semanas de masacres, torturas, violaciones y extorsiones a medida que los españoles procuraban extraer el máximo beneficio de su buena fortuna[608]. Antes de terminar el día, Soderini había huido de Florencia.

Circularon historias aterradoras de pozos atestados de cadáveres y de centenares o miles de víctimas. Se produjo una lluvia de indignación y repulsa(80)[609]. Prato era una ciudad muy próxima a Florencia, que se encontraba a poco más de quince kilómetros, tan cerca, a decir verdad, que unos pocos meses antes Miguel Ángel había estado dándole vueltas a la idea de comprar una granja en sus afueras. El 1 de septiembre Giuliano de Médici entró en la ciudad[610] al grito de *Palle, palle!* (el grito de guerra de la facción pro-Médici, que se refiere al escudo de armas de dicha familia, con pelotas rojas sobre un fondo dorado); una quincena después su hermano, el

cardenal Giovanni, entró formalmente en la ciudad. Al cabo de dieciocho años, la República florentina había caído y los Médici habían vuelto.

En cuanto supo la noticia, Miguel Ángel escribió a Buonarroto, para retirar el permiso que había dado a su familia para saquear su cuenta de ahorro in extremis, el cual, explicó, solo era válido si peligraban sus vidas. Quejándose de que él mismo estaba padeciendo «las mayores incomodidades y fatigas», los Buonarroti debían mantener un perfil bajo: «No habléis bien ni mal de nadie, porque nadie sabe cuál va a ser el desenlace»[611].

Lodovico Buonarroti escribió más adelante con noticias aterradoras[612]. En Florencia se rumoreaba que Miguel Ángel había estado hablando en contra de los Médici. Este respondió admitiendo a medias que aquello era cierto. Sin embargo, de acuerdo con su versión, jamás había dicho una palabra contra ellos salvo lo que decía todo el mundo, y hasta las piedras habrían protestado contra el saqueo de Prato. Se dijeron muchas cosas, que Miguel Ángel había repetido, pero según él había reprendido a un conocido que «hablaba muy mal» de los Médici. Finalmente, preguntó si Buonarroto podría intentar averiguar de dónde había salido el rumor para poder ponerse en guardia.

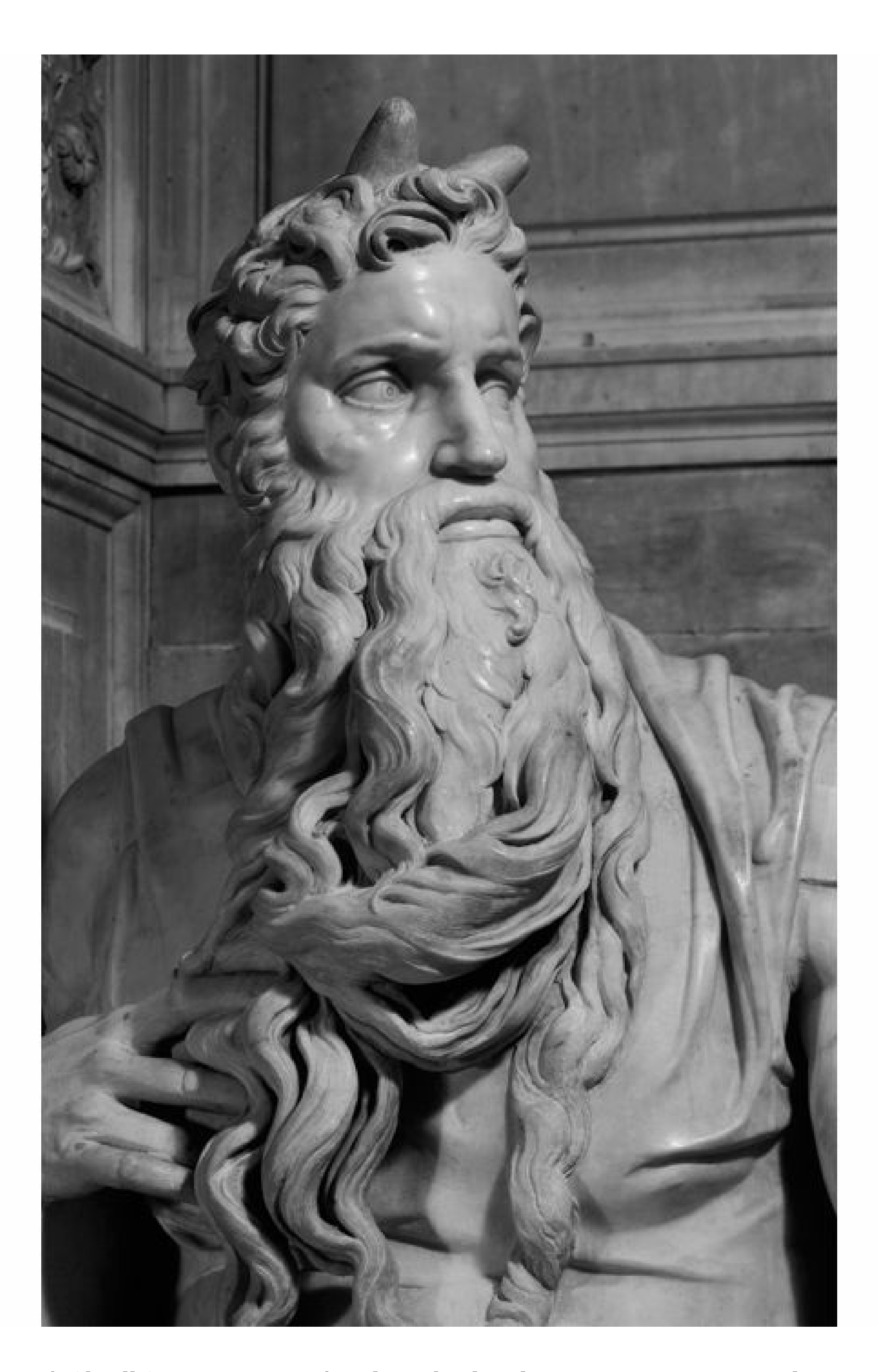
Miguel Ángel había estado escribiendo a casa a intervalos a lo largo del verano anunciando que el final de la pintura del techo ya estaba a la vista: «Trabajo más duro que nadie que jamás hubiera vivido. No me encuentro bien, estoy fatigado por esta formidable labor y no obstante, tengo paciencia de cara a obtener el resultado deseado»[613]. El 21 de agosto creía —de manera optimista, como de costumbre— que le quedaba por delante otro mes de trabajo[614]. No obstante, reconocía: «La verdad es que es una tarea de tal magnitud que no puedo calcular el tiempo con un margen de una quincena». A continuación añadió un motivo para la inspirada brillantez de las pinceladas de las últimas secciones del techo: «Estoy yendo tan rápidamente como puedo, porque estoy ansioso por volver a casa». A mediados de septiembre anunció: «Pronto estaré en casa. No hay la menor duda de que celebraré el Día de Todos los Santos con vosotros en Florencia»[615], a lo que agregó con algo más de incertidumbre, «si Dios quiere».

A juzgar por su correspondencia, Miguel Ángel no se sentía muy alborozado ante la perspectiva de acabar con una fenomenal obra maestra,

sino postrado por la ansiedad y el agotamiento. De manera típica en él, se sentía inclinado a culpar de todos sus problemas a su padre: «Llevo una existencia miserable y no me importan ni la vida ni el honor (en este mundo, claro está); vivo fatigado por formidables labores y asaltado por mil ansiedades. Y así llevo viviendo ya unos quince años, sin haber gozado nunca de una hora de felicidad, y todo esto lo he hecho para ayudarte, pese a que nunca lo hayas reconocido ni creído»[616].

A comienzos de octubre le dijo a Lodovico que la capilla estaba prácticamente terminada, y que el Papa estaba «muy satisfecho», pero que no iba a poder estar en casa para el Día de Todos los Santos, ya que no se lo podía permitir[617]. Entonces hizo un comentario que, procedente del máximo artista del Alto Renacimiento en el momento mismo del remate de su máxima obra maestra, resulta impresionante por lo deprimente. Aparte de que Julio estaba contento, «otras cosas no me han salido como yo esperaba. Yo culpo de ello a los tiempos que corren, muy desfavorables a nuestro arte»[618]. Con eso es posible que quisiera decir que aún no le habían pagado el resto de sus honorarios de 3.000 ducados; para eso tuvo que aguardar hasta justo antes de la Navidad(81).

El 31 de octubre, la vigilia del Día de Todos los Santos, Paris de Grassis señaló: «Hoy es el primer día que se abre nuestra Capilla, ahora que ha terminado de pintarse»[619]. Julio vivió apenas el tiempo suficiente para ver completado el techo[620]. Su salud falló por última vez en Año Nuevo. A mediados de enero estaba débil y tuvo que guardar cama constantemente, hasta que murió en la noche del 20-21 de febrero de 1513. Ahora su tumba corría más prisa que antes.



Moisés (detalle), 1513-1516, mármol, tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli, Roma.

13. RIVALIDAD ROMANA

> «Es que ninguna escultura me ha producido un efecto tan intenso. A menudo he subido la empinada escalera desde el poco agraciado Corso Cavour hasta la solitaria plaza donde se encuentra la iglesia desierta, y he tratado de sostener la mirada despreciativa y colérica del héroe»[621].
>
> Sigmund Freud acerca de sus encuentros con la estatua de Moisés en la tumba de Julio II en la iglesia de San Pietro in Vincoli, 1914

Desde su lecho de enfermo, el 4 de febrero de 1513, Julio había dado instrucciones al maestro de ceremonias papal, Paris de Grassis, para que su cuerpo recibiera sepultura en la capilla de su tío Sixto IV (el gran monumento en honor del cual, realizado por Antonio del Pollaiuolo, había sido encargado por el propio Julio) hasta que estuviera terminada su propia tumba[622]. Ya había ordenado el comienzo de las obras. Más de dos semanas antes, el 18 de enero, la cantidad de 2.000 ducados (una suma enorme equivalente a dos tercios de los honorarios totales que Miguel Ángel había recibido por el techo de la Capilla Sixtina) fue transferida a la cuenta del artista por los banqueros papales, los Fugger de Augsburgo[623]. Así pues, en cuestión de pocos meses, Miguel Ángel había amasado una discreta fortuna.

Ocho años después de que Julio le hubiera convocado a Roma por primera vez, Miguel Ángel estaba libre para embarcarse a tiempo completo en el encargo escultórico más ambicioso de toda su vida. No obstante, es probable que las ideas del Papa acerca de su tumba hubieran cambiado. El primer diseño de Miguel Ángel, en 1505, había sido de lo más heterodoxo. Según relata Vasari, una figura monumental de san Pablo hubiera sido el único ingrediente concreto del Nuevo Testamento. Las demás esculturas habrían representado a Moisés, la Vida Activa y Contemplativa, las siete artes liberales y las provincias cautivas sometidas por Julio a la manera de los

monumentos triunfales romanos. La impresión de conjunto habría sido abrumadoramente clásica y casi laica. Ya próximo a la muerte, es posible que Julio tuviera sus dudas. Al fin y al cabo, recientemente se había visto sometido a un intento abortado del Concilio de Pisa de deponerlo por conducta improcedente. Es posible que fuera sensible a la acusación de haberse comportado más como un príncipe guerrero que como vicario de Cristo. O puede que simplemente estuviera preocupado por su alma.

Sea por lo que fuere, el diseño finalmente acordado por Miguel Ángel y los herederos del Papa a comienzos de mayo tenía todas las trazas de ser una solución de compromiso[624]. Era, en lo fundamental, el monumento propuesto por Miguel Ángel en 1505, pero ahora estaba incómodamente unido a una pared por uno de sus lados y encima de él había una «capilla» con una representación de la Virgen y el niño, lo que convertía al nuevo plan en algo más ortodoxamente cristiano que la propuesta original de Miguel Ángel, prácticamente pagana.

Ahora también había de haber una efigie de Julio rodeada por cuatro ángeles, con seis figuras monumentales sentadas alrededor del grupo. El nuevo proyecto, sin embargo —de haber llegado a construirse— seguramente habría tenido el aspecto de una chapuza insatisfactoria. De acuerdo con el contrato, esta inmensa construcción, que incluía todavía unas cuarenta esculturas, algunas de las cuales superaban ampliamente el tamaño natural, debía de estar terminada a siete años de firmado el mismo, cosa manifiestamente imposible.

Miguel Ángel se trasladó a unas dependencias más grandes: de las de su viejo taller al lado de la plaza que estaba en frente de la basílica de San Pedro a una casa, al parecer propiedad de Leonardo Grosso della Rovere, sobrino del papa Julio y uno de los albaceas de su testamento (conocido como el cardenal Aginensis porque era el obispo de Agen en Francia)[625]. Estas estaban en Macel de’ Corvi, en las cercanías de la columna trajana y el Campidoglio, cerca de la frontera donde las áreas densamente pobladas de la Roma renacentista daban paso al *disabitato* (la zona semirrural salpicada de ruinas que se encontraba fuera de la ciudad medieval y renacentista).

La nueva vivienda de Miguel Ángel era espaciosa, y sería descrita unos años más tarde como «una casa de varias plantas con varios salones de actos, dormitorios, terrenos, un jardín, pozos y otros edificios»[626]. En el terreno

había dos talleres, uno de ellos lo bastante grande como para albergar la sección frontal de la tumba (que, como él mismo señaló, tenía una anchura de once *braccia*, es decir, casi seis metros y medio). Allí podía dedicarse a aquello que siempre estaba quejándose de no poder hacer: esculpir mármol. Era rico e iba a enriquecerse más aún. El contrato que había firmado con los albaceas del difunto papa daba como precio total del proyecto de la tumba en su conjunto 16.500 ducados, una suma colosal para un artista.

Ya había recibido un adelanto considerable, pero por lo visto hubo regateos indecorosos en torno al importe exacto. Mientras redactaba una carta de agravio (una de las muchas que escribió acerca de la tumba y sus interminables contratos y condiciones a lo largo de los años) una década después, Miguel Ángel señaló que en determinado momento el cardenal Della Rovere le había llamado «estafador»[627].

Había otra estipulación: no podía aceptar ningún otro encargo que le distrajera de la gran tumba. Como de costumbre, Miguel Ángel hizo caso omiso. A las tres semanas de haber firmado el contrato para la tumba el 22 de mayo[628], ya había acordado realizar otra escultura (un Cristo resucitado desnudo) para una capilla conmemorativa en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva, en memoria de una mujer de la nobleza romana llamada Maria Porcari. Desde un punto de vista práctico, lo cierto es que no necesitaba aquel trabajo añadido, la escultura de grandes dimensiones número cuarenta y uno que se veía obligado a realizar. La tarifa de 200 ducados era insignificante comparada con el resto de sus ganancias. El motivo por el que lo aceptó probablemente fuera que conocía al mecenas, Metello Vari, pariente de la difunta Maria y cliente del banco Balducci, sin duda por mediación de Jacopo Galli.

El propio Vari escribió que pensaba que Miguel Ángel había aceptado «más por amor que por dinero»(82). Por primera vez Miguel Ángel da indicios de un rasgo opuesto a su pasión por la riqueza: el deseo de trabajar, no como esclavo de los ricos y poderosos, sino libremente y para aquellos a los que apreciaba.

Aquel debía de haber sido un momento feliz y liberador para Miguel Ángel después de años viéndose forzado a realizar pinturas al fresco y estatuas de bronce en contra de su voluntad. Sin embargo, sus cartas de finales de 1512 indican que había completado la Capilla Sixtina en un estado

(habitual en él) de agotamiento mezclado con lo que solo cabe denominar depresión furiosamente activa. Quizá el esfuerzo maratoniano de pintar lo hubiera dejado exánime, y aquel estado de ánimo persistía; puede que estuviera insatisfecho con los cambios introducidos en el diseño de la tumba, o quizá se tratara de las rápidas transformaciones políticas que estaban sucediendo a su alrededor.

A comienzos de año, en Florencia la situación seguía siendo tensa. El 18 de febrero, justo antes de morir Julio, a un joven caballero florentino llamado Pietro Paolo Boscoli se le cayó del bolsillo un trozo de papel con una lista de nombres[629]. Se lo enseñaron a agentes del nuevo régimen de los Médici, y se sospechó que se trataba de un complot. De inmediato, a Boscoli y a su mejor amigo, Agostino di Luca Capponi, los detuvieron bajo sospecha de conspirar para asesinar a Giuliano de Médici y fueron torturados. Confesaron ser adversarios de los Médici, pero afirmaron que su lista no era una lista de conspiradores, sino únicamente de gente que quizá fuera favorable a su causa.

Uno de los nombres que figuraba en el papel era el de Nicolás Maquiavelo. El otoño anterior, cuando los Médici volvieron al poder, Maquiavelo había sido desposeído de su puesto de funcionario. En cuanto se descubrió su nombre el 19 de abril se emitió una orden de detención proclamada por toda Florencia. Dieron con él y lo sometieron a seis atroces tirones del *strappado*, con los brazos atados detrás de la espalda, izándolo y luego dejándolo caer para que el peso de todo su cuerpo desgarrase los músculos de sus hombros.

El pobre Maquiavelo no tenía nada que confesar y fue arrojado a la prisión de la *Stinche*, donde escribió sonetos a Giuliano de Médici en los que suplicaba que lo pusiera en libertad. Boscoli y Capponi fueron decapitados el 22 de febrero. La víspera de su ejecución fueron consolados por otro amigo, Luca della Robbia, descendiente del escultor, que luego escribiría un relato acerca de su ejemplar valentía[630]. Boscoli y Capponi murieron pensando en Jesucristo y en Bruto, heroico asesino del tirano César.

Apenas dos semanas más tarde, la jerarquía política de Italia volvió a ser transformada una vez más por la elección de un nuevo papa[631]. El cardenal Giovanni de Médici llegó tarde al cónclave. Llegó de Florencia en camilla, postrado por un doloroso absceso anal. De acuerdo con los

corredores de apuestas romanos, no había ningún favorito declarado. Por primera vez, el cónclave se reunió bajo los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

El favorito a raíz de la primera votación el 5 de marzo era un cardenal español; por lo visto, el viejo e insatisfactorio mecenas de Miguel Ángel, el cardenal Riario (primo de Julio) también era un candidato con posibilidades. El vencedor, sin embargo, fue Giovanni de Médici, que solo tenía treinta y siete años en aquel entonces pero que ya había sido cardenal durante veinte. Si bien era lo bastante rico como para comprar el papado, no fue necesario que lo hiciera: se le eligió porque en tanto gobernante efectivo de un importante Estado italiano —Florencia— se esperaba que tuviera el peso político y la prudencia para maniobrar entre las potencias amenazadoras de Francia y España. Hubo que retrasar su coronación, pues aún no había sido consagrado como sacerdote. Una vez hecho esto, el 9 de marzo fue coronado con la triple tiara en las escaleras de San Pedro del Vaticano. Adoptó el nombre de León X.

Una vez que la noticia de la elección de León llegó a Florencia, se produjeron celebraciones desenfrenadas con hogueras que acabaron dando paso a incendios deliberados de las viviendas y comercios de los *piagnoni* más fieles (seguidores de Savonarola), pero incluso muchos de estos últimos se sintieron arrebatados por el triunfalismo patriótico ante la proclamación de un papa florentino[632]. En dos jugadas, al cabo de menos de un año, los Médici habían dominado el tablero de ajedrez de la política italiana. El sentimiento de júbilo estaba muy difundido, y no solo en Florencia.

El 11 de abril, el papa León X recorrió Roma en procesión hasta San Juan de Letrán bajo una sucesión de arcos triunfales temporales por calles decoradas con tapices y engalanadas con flores. La fecha fue elegida para subrayar la transformación de las propias circunstancias de León. El 11 de abril de 1512 había sido hecho prisionero por los franceses tras la batalla de Rávena[633]. En menos de doce meses, se había convertido en uno de los gobernantes más poderosos de Italia, que controlaba los Estados pontificios (gracias a los esfuerzos de Julio), además de Florencia y la Toscana. Puede que nunca dijera (como informó el embajador veneciano): «Puesto que Dios nos ha dado el papado, disfrutémoslo», pero la sensación de triunfo era genuina.



Rafael, *El papa León X y dos cardenales*, 1518, óleo sobre madera, Uffizi, Florencia.

Los Médici habían logrado aquello por lo que habían luchado los Borgia: una unidad política centralizada en pleno corazón de Italia. Para muchos, la elección de León parecía una promesa de paz después de dos décadas de

invasiones extranjeras y de guerras. Maquiavelo, que esperaba en vano ser perdonado y poder regresar a su cargo, dedicó *El príncipe* a los gobernantes Médici de Florencia:

> Vedla cómo ruega a Dios que le envíe a alguien que la redima de esa crueldad e insolencia de los bárbaros. Vedla pronta y dispuesta a seguir una bandera mientras haya quien la empuña. Y no se ve en la actualidad en quien uno pueda confiar más que en vuestra ilustre casa, para que con su fortuna y virtud, preferida de Dios y de la Iglesia, de la cual es ahora príncipe, pueda hacerse jefe de esta redención[634].

Los Médici nunca le dieron un empleo a Maquiavelo, pero al menos lo liberaron de la *Stinche* con motivo de la amnistía que siguió a la coronación de León.

Los sentimientos de Miguel Ángel debieron de ser encontrados. El individuo más poderoso de su mundo era ahora un hombre que tenía casi su misma edad, con el que se había criado y al que conocía íntimamente. Pese a que León era obeso y padecía un infortunado absceso, era de esperar que un papa de menos de cuarenta años reinara durante mucho tiempo, quizá durante el resto de la vida de Miguel Ángel. No obstante, el artista estaba comprometido por un encargo contraído con un papa muerto y una familia que estaba perdiendo poder. Y León, pese a ser hijo de su antiguo mentor, Lorenzo de Médici, no parecía tener prisa alguna por emplearlo.

Las artes favoritas del nuevo papa eran la música y la arquitectura[635]. En tanto hombre de confianza de Julio, es posible que hubiera tomado nota de lo difícil que podía ser tratar con Miguel Ángel. Con casi toda certeza, si en Florencia se había dicho que Miguel Ángel había hablado en contra de los Médici en el momento del saqueo de Prato, León también estaría al tanto. Por el motivo que fuere, al escultor se le dejó en su nuevo taller ocupándose de la tumba.

No es posible que su estado de ánimo mejorara sabiendo que su vieja bestia negra, Leonardo da Vinci, se había instalado en Roma en otoño de ese año, y que vivía en el Belvedere bajo la protección de Giuliano de Médici[636]. Es cierto que Leonardo no hizo gran cosa durante los tres años siguientes, que pasó en Roma, pero gozaba de mayor favor que Miguel Ángel en la nueva corte de los Médici.

Por razones obvias, este se guardaba celosamente para sí mismo lo que pensaba sobre la restauración de los Médici. Cierto incidente, sin embargo,

indica que sentía cierta simpatía por los republicanos a ultranza partidarios de Savonarola. En el verano de 1513, según se informó, se encontraba en el jardín de Macel de' Corvi, en «una noche despejada»:

> Mientras rezaba levantó la vista hacia el cielo y contempló una asombrosa estrella triangular completamente distinta a ningún cometa conocido. Era una estrella enorme con tres colas; una de ellas se extendía hacia el este y era de un color espléndido y relucientemente plateado, como el de una espada bruñida, y tenía el extremo curvado como un gancho. La segunda cola estaba extendida hacia Roma y era del color de la sangre. La tercera apuntaba en dirección a Florencia entre el norte y el oeste, y era de color fuego y bifurcada[637].

Esto suena mucho a una visión transmitida por Miguel Ángel en forma gráfica. Cuesta determinar exactamente lo que vaticinaba, pero ni la cola de color sangre que apuntaba hacia Roma ni la de color fuego que apuntaba hacia Florencia parecían augurar nada bueno para el Gobierno de los Médici en ambas ciudades.

Las profecías y visiones apocalípticas eran algo utilizado a menudo por los adversarios de los Médici. Este relato procede de un libro, *Vulnera diligentis*, obra de un fanático partidario de Savonarola, Fra Benedetto Luschino[638], que había sido encarcelado en el convento de San Marco en 1509 debido a un asesinato que había cometido, probablemente en el transcurso de una lucha contra los adversarios de los *piagnoni*. Evidentemente, Fra Benedetto no era una fuente demasiado fiable. El resto de *Vulnera diligentis* está repleto de un simbolismo raro y recóndito. Por otra parte, parecía sentirse muy confiado acerca de aquella historia. «Id y encontrad al mencionado escultor», recomendó a sus lectores. «Os mostrará muy amablemente esta cosa y os dirá toda la verdad del incidente, y tendréis la certeza de que no he dicho una falsedad». Dos años después, Miguel Ángel se quejó de que su hermano Buonarroto le había acusado de «andar detrás de frailes y de ficciones y de convertirme en un hazmerreír»[639]. A su vez, esto implica que Miguel Ángel simpatizaba más con los pronósticos de catástrofe para los Médici que los demás miembros de su familia. Quizá esperaba que se cumplieran.

Tales profecías fueron finalmente prohibidas en 1515 so pena de encarcelamiento de por vida o excomunión por herejía[640]. Cualquier escrito de esa clase debía de entregarse a la corte del arzobispo de Florencia, Giulio de Médici, primo del Papa. A partir de septiembre de 1513 Giulio también fue cardenal, después de que León pidiera a una comisión papal que

investigase la cuestión de su ilegitimidad, dado que según el derecho canónico se suponía que los cardenales tenían que ser legítimos. Se declaró (de manera muy implausible) que sus padres habían estado prometidos en matrimonio secretamente, y que por tanto Giulio no era un bastardo al fin y al cabo. Si el nuevo cardenal De Médici estaba al tanto de la visión de Miguel Ángel, como es probable, optó por pasarlo por alto, al igual que, en el futuro, habría de perdonar incluso ofensas peores por parte del artista.

*

Podemos obtener una imagen fugaz de la vida cotidiana de Miguel Ángel en abril o mayo de 1513 a partir de una carta que escribió cuatro años más tarde[641]. Describe un encuentro con Luca Signorelli, un pintor de avanzada edad que se encontraba en aquel momento en Roma. Se tropezaron el uno con el otro en Monte Giordano, un pequeño distrito junto al Tíber y más o menos directamente situado en la ruta entre el Vaticano y Macel de' Corvi.

«Me dijo que había venido a solicitarle algo al Papa, no recuerdo qué, y que una vez casi le cortaron la cabeza en defensa de la causa de los Médici, y que le parecía, por así decirlo, que no se le había reconocido por ello». Es posible que Signorelli quisiera asistir en una disputa que estaba teniendo con unas monjas o que, ahora que tenía más de sesenta años y estaba pasado de moda, esperase obtener un encargo. Miguel Ángel no estaba demasiado interesado en los asuntos de Signorelli: «Me contó otras cosas en la misma línea que no recuerdo. Y para rematar aquellos argumentos, me pidió cuarenta *giuli* y me indicó dónde enviarlos, es decir, a la tienda de un zapatero, donde creo que estaba alojado».

Miguel Ángel se marchó a casa y despachó a su ayudante Silvio con la escasa suma (cuarenta *giuli* equivalían a unos cuatro ducados). «Luego, unos días más tarde, el susodicho maestro Luca, que quizá no hubiera tenido éxito con su proyecto, acudió a mi casa en Macel de' Corvi, la casa que todavía tengo hoy». Signorelli solicitó otro préstamo, por la misma cantidad que la vez anterior, y Miguel Ángel subió por las escaleras y fue a buscarla a su habitación, donde parece que ya guardaba su dinero. Evidentemente, Signorelli necesitaba el dinero para regresar a su ciudad natal, Cortona.

El motivo de que Miguel Ángel contara todo esto en detalle era que en

1518 Signorelli aún no había devuelto los ocho ducados. Miguel Ángel, que como de costumbre tenía una inmensa cantidad de cosas que hacer, se tomó la molestia de escribir al administrador de Cortona para intentar recuperar aquella pequeña deuda del veterano artista, que estaba pasando una mala temporada, que evidentemente era amigo suyo y al que estaba obligado como artista. Los desnudos masculinos de *El Apocalipsis* y *El Juicio Final* que Signorelli había pintado en Orvieto se encontraban entre los claros precedentes de la obra del propio Miguel Ángel. Es obvio que debió de verlos al viajar entre Florencia y Roma(83).

Uno de los comentarios de Signorelli se le quedó grabado, quizá porque era hermoso y ofrecía esperanzas. Miguel Ángel se había quejado de estar enfermo y no poder trabajar. Signorelli respondió: «No dudes de que los ángeles vendrán del cielo para tomarte de la mano y ayudarte»[642]. Dicho eso, cogió el dinero, «se fue con Dios» y Miguel Ángel no lo había vuelto a ver desde entonces.

La frase empleada por Miguel Ángel para describir la indisposición que le impedía esculpir, *mal sano*, podría indicar mala salud psíquica además de física. El hecho de que se encontrase lo bastante bien como para poder andar deambulando por Roma (donde se había encontrado con Signorelli en la calle) hace pensar que no se encontraba gravemente enfermo. ¿Cabría la posibilidad de que el problema fuera una depresión o un bloqueo creativo? De ser así, él ángel descendió, porque recobró la energía y la inspiración.

En su carta, Miguel Ángel describió la escultura que se encontraba en su taller el día en que Signorelli se presentó para obtener el segundo préstamo. Se trataba de una «figura de mármol, erguida, de cuatro *braccia* de altura, con los brazos tras la espalda». Se trataba claramente del llamado *Esclavo rebelde*, que se encuentra en la actualidad en el Louvre con su compañero, el *Esclavo moribundo*. Si se encontraba trabajando en él en abril o mayo de 1513, el *Esclavo rebelde* debió de ser la primera figura de la tumba que abordó. Se trataba de una de las figuras atadas y desnudas a las que Miguel Ángel siempre llamó cautivos, que al parecer representaban a las artes (encadenadas por la desaparición de su gran mecenas, Julio). Aquellos jóvenes desnudos, como los *ignudi* del techo de la Capilla Sixtina, constituían un ingrediente inesperado y sorprendentemente destacado con respecto del plan original. Cabe conjeturar que estaban allí no tanto porque el

Papa lo hubiera exigido sino porque el artista tenía el profundo deseo de esculpirlos. Por supuesto, tenía que empezar por alguna parte, pero resulta curioso desde el punto de vista psicológico que, de las aproximadamente cuarenta esculturas que requería el diseño, decidiera empezar por una que estaba desnuda, encadenada y de expresión desafiante.

A lo largo de los tres años siguientes, las obras avanzaron tranquilamente y de forma continua en el taller de Macel de' Corvi[643]. Miguel Ángel se ocupó de organizar un equipo para trabajar en el inmenso proyecto de la tumba. Empezó a avanzar y por lo visto trajo a muchos maestros artesanos de Florencia. En julio subcontrató los elementos arquitectónicos de la parte frontal, entre ellos los tabernáculos «con pilastras, arquitrabes, friso y cornisa», a un hombre llamado Antonio da Pontassieve. Otro al que mandó venir desde Florencia fue un cantero de Settignano llamado Michele di Piero di Pippo (1464-1552?), que en julio ya se había sumado a él en Roma. Aquel hombre había trabajado con Miguel Ángel años atrás (lo había asistido cuando estaba extrayendo el mármol para la *Pietà* en 1498) y habría de colaborar estrechamente con él durante años en el futuro. Era un viejo amigo y vecino de los Buonarroti. Al dirigirse a Miguel Ángel por carta, lo hizo en calidad de «mi queridísimo amigo». No obstante, tuvieron un agudo desencuentro por cuestiones de dinero poco después de que llegara a Roma.

En noviembre de 1513, Miguel Ángel le pidió a su padre que buscara a un joven que pudiera hacer de criado a cambio de un poco de instrucción como dibujante: «algún mozo de Florencia, hijo de gente pobre pero honrada, acostumbrado a pasar estrecheces y dispuesto a venir aquí a servirme y hacer todas las cosas relacionadas con la casa, como las compras y los recados necesarios, y que en su tiempo libre podría aprender»[644]. Quería a alguien de casa, ya que en Roma solo había truhanes.

Esta propuesta no dio buen resultado. Finalmente, Lodovico encontró a un candidato adolescente, que llegó en el otoño de 1514, pero hubo un malentendido. El mozo llegó a lomos de una mula, y el propietario del animal exigió a Miguel Ángel un pago de dos ducados, cosa que lo enfureció: «No habría estado más enojado de haber perdido veinticinco ducados, porque me doy cuenta de que es culpa del padre, que quiso enviarlo solemnemente montado en una mula»[645].

Después resultó que el muchacho esperaba pasar la mayor parte de su

tiempo estudiando en lugar de cuidando de Miguel Ángel: «Además de todas las demás preocupaciones que tengo, ahora tengo a esta mierda seca *[merda secha]* de mozo, que dice que no quiere perder el tiempo, sino aprender». Lejos de aprobar semejante entusiasmo, Miguel Ángel quería devolverlo a Florencia: «Di que es un buen muchacho, pero que es demasiado refinado y que no es apto para servirme». Da la impresión de que las condiciones de vida en casa de Miguel Ángel seguían siendo espartanas.

La atención del artista, y quizá sus afectos, estaban centrados en su otro asistente, cabe suponer que Silvio, que había sido despachado a entregarle el dinero a Signorelli. El joven había estado enfermo: «Estaba entre la vida y la muerte, y los médicos lo habían dado por perdido hacía ya casi un mes, de manera que yo nunca dormía»[646]. En contraste con la figura irritable y tacaña que a menudo aparece en las cartas, esto ofrece un cuadro (también representativo de su personalidad) de Miguel Ángel levantado ansiosamente, noche tras noche, junto a la cama de su aprendiz.

A comienzos del año siguiente, 1515, Miguel Ángel mandó llamar a Bernardo Basso, hijo de Piero, y posiblemente hijo de su propia nodriza[647]. Ahora bien, Bernardo Basso no duró mucho tiempo como ayudante.

«Ese canalla de Bernardino», explotó Miguel Ángel en una carta a Buonarroto del 28 de julio de 1515, «me costó cien ducados durante el tiempo que estuvo aquí, además de andar por ahí chismorreando y quejándose de mí por toda Roma»[648]. Dio instrucciones a Buonarroto de que lo «evitara como al demonio» y que no le permitiera entrar en casa. No había nadie a quien pudiera enviar a Carrara a por mármol, porque todos sus subordinados eran unos inútiles: «Cuando no son necios, son unos tunantes y unos sinvergüenzas». Dirigir un equipo o delegar no eran cosas que se le dieran bien.

Quizá fue en torno a esta época cuando Miguel Ángel rompió con Jacopo Torni, conocido como L’Indaco (1472-1526), que había sido uno de los pintores a los que había convocado a Roma para ayudarlo a pintar el techo de la Capilla Sixtina, y que también había sido aprendiz en el taller de Ghirlandaio[649]. Después de que Miguel Ángel prescindiera de los servicios del equipo de maestros pintores de frescos, en lugar de regresar a Florencia como los demás, Jacopo Torni se había quedado en Roma. Según

Vasari, «Jacopo trabajó en Roma durante muchos años, o para ser exactos, vivió muchos años en Roma trabajando muy poco».

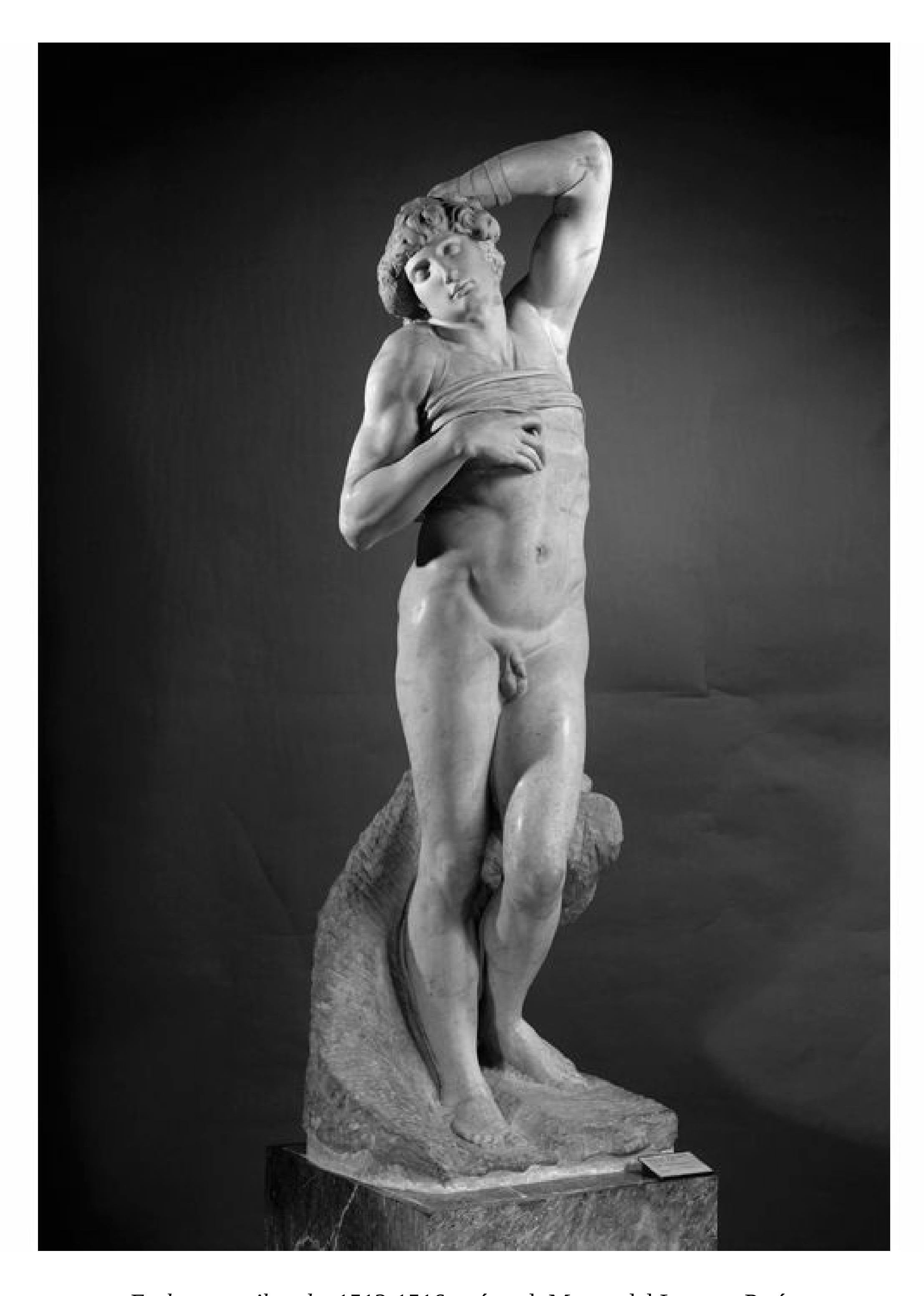
Por lo visto, durante mucho tiempo Miguel Ángel lo consideró una compañía grata, y que «al disfrutar con la cháchara de aquel hombre y los chistes que no paraba de hacer, casi siempre lo tenía sentado a su mesa». Miguel Ángel lo encontraba relajante cuando quería distraerse de «los inacabables esfuerzos de su mente y su cuerpo».

Pasado el tiempo, sin embargo, Miguel Ángel acabó por cansarse de la incesante cháchara de su amigo, así que un día lo envió a comprar higos y luego echó el pestillo de la puerta a sus espaldas. Jacopo estuvo llamando en vano durante largo rato al volver, y finalmente «se puso furioso, por lo que cogió los higos y las hojas y los esparció por el umbral de la puerta». Estuvieron muchos meses sin hablarse antes de reconciliarse.

Como ha señalado el historiador del arte Fabrizio Mancinelli, en casi todas las relaciones de Miguel Ángel llegaba un momento en el que se cerraba la puerta, ya fuese de manera literal o metafórica[650]. A veces se producía una reconciliación posterior y a veces no. Tarde o temprano, Miguel Ángel siempre parecía experimentar el impulso de dejar fuera de su vida a la gente próxima a él.

*

Los años entre 1513 y 1516 difícilmente pueden considerarse de fracaso artístico. Durante ese tiempo Miguel Ángel creó tres de las esculturas más grandes de su vida: el *Esclavo rebelde* y el *Esclavo moribundo*, y el *Moisés*. Como ejemplo de lo que Miguel Ángel «hubiera logrado» de haber conseguido terminar la tumba con unas cuarenta figuras de tal calidad, Condivi evaluó de la forma que sigue a los dos «cautivos» (conocidos también como «esclavos»): «Todos aquellos que los han visto consideran que nunca se ha hecho nada mejor»[651], afirmación que no estaba lejos de la verdad y que sigue sin estarlo.



Esclavo moribundo, 1513-1516, mármol, Museo del Louvre, París.

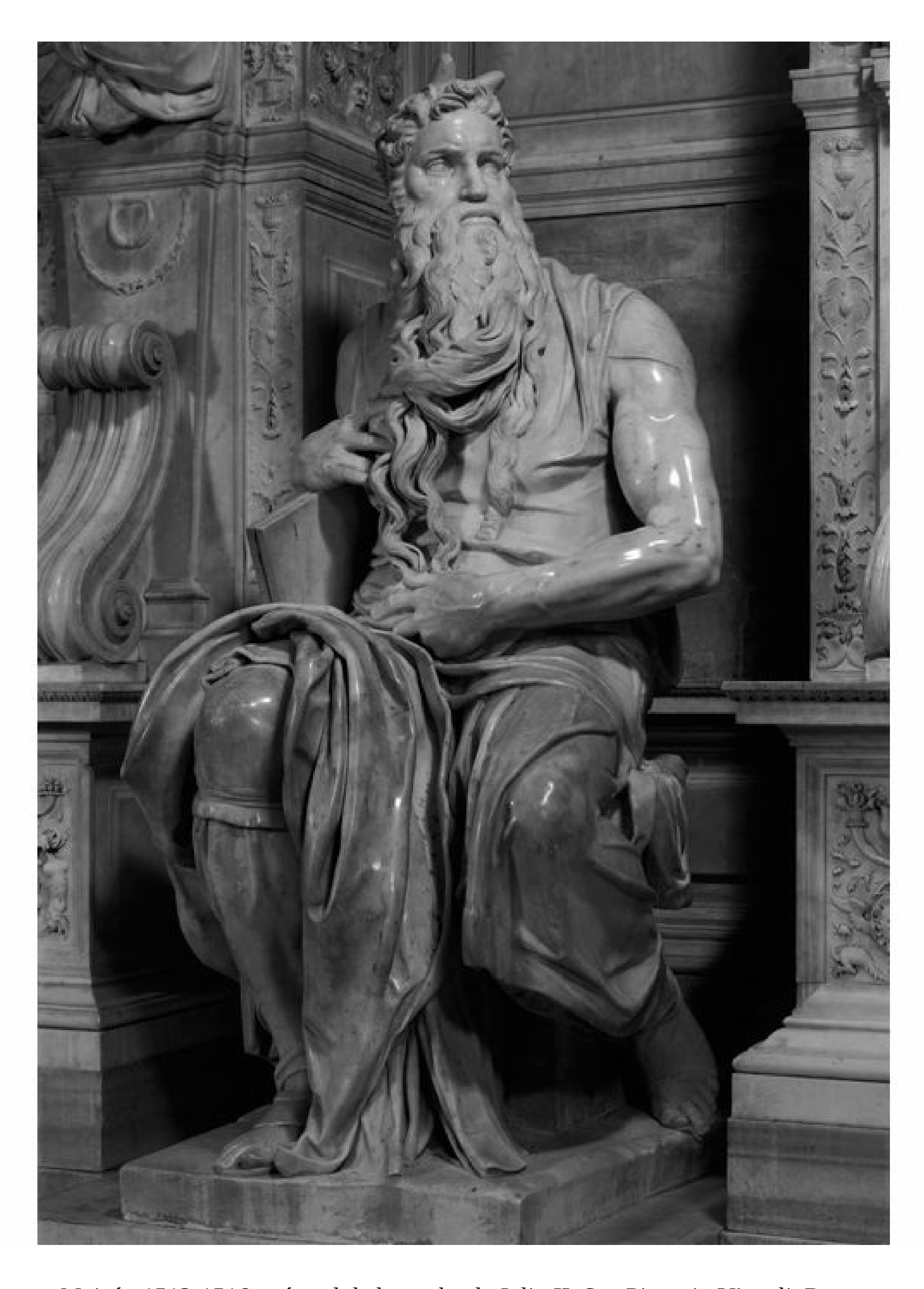
Los dos *Esclavos* son hermanos de los *ignudi* del techo de la Capilla Sixtina, pero poseen mayor carga emotiva. El *Esclavo moribundo* es la más sensualmente hermosa de todas las representaciones realizadas por Miguel

Ángel del tema por excelencia de su carrera temprana: el cuerpo masculino, joven, desnudo y atlético. El mono que merodea, rudamente esculpido tras sus piernas, insinúa que es una encarnación de las artes que imitan a la naturaleza, es decir, las propias disciplinas de Miguel Ángel, la pintura y la escultura.

El imponente *Moisés* era la culminación de la secuencia que había comenzado con el desaparecido bronce de Julio y los tremendos profetas de la Capilla Sixtina. Miguel Ángel jamás volvería a producir una encarnación tan abrumadora de esa cualidad que compartía con el difunto papa: la *terribilità*. El *Moisés* de Miguel Ángel se asemeja a las pinturas de Dios Padre en el techo de la Capilla Sixtina, pero en todo caso aún más rebosante de energía, con brazos musculosos al desnudo, y su pierna y rodilla derechas (a menudo una articulación decisiva en la anatomía artística de Miguel Ángel) contraídas como si estuviera a punto de levantarse de su trono de un salto, su larga barba trepidante de energía eléctrica.

Durante los siglos XV y XVI, Moisés (profeta, legislador y gobernante) a menudo fue considerado como un precursor de los papas[652], y de ahí que su vida se representara en los frescos del siglo XV en las paredes de la Capilla Sixtina (ese también es el motivo por el que Miguel Ángel no lo pintó a una altura mayor: Moisés ya estaba allí). El *Moisés* no era un retrato de Julio, sino una imagen de lo que representaba: el poder del representante de Dios sobre la Tierra.

Mientras creaba aquellas imponentes obras, sin embargo, había muchos indicios de que Miguel Ángel estaba sometido a una gran tensión nerviosa. En torno a la época en que solicitó que se le enviara un aprendiz de Florencia (que llegó a lomos de una mula y que resultó ser tan decepcionante), solo «trabajaba muy poco», al parecer debido a una disputa en relación con su casa que mantenía con el cardenal Della Rovere[653]. El meollo de la cuestión seguramente era que a pesar de que el cardenal pensaba que simplemente estaba permitiendo a Miguel Ángel utilizar la casa de Macel de' Corvi mientras estuviera ocupado con la tumba, este insistía ahora en que se le cediese de forma permanente. En otras palabras, estaba incrementando el generoso pago estipulado en su contrato para incluir una gran vivienda en las afueras de Roma. Continuó exigiéndola durante dos décadas más, hasta que, de puro agotamiento, los albaceas acabaron por ceder[654].



Moisés, 1513-1516, mármol de la tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli, Roma.

Puede que Miguel Ángel estuviera intentando sacar el máximo posible de la tumba, porque era todo lo que tenía y, dado el ritmo al que avanzaba en aquellos momentos, parecía que fuera a llevarle el resto de su vida. No había

indicio alguno de apoyo de su viejo compañero de la adolescencia, ahora papa y soberano de grandes extensiones de Italia. Entretanto (cosa de la que debió de ser agudamente consciente) había sido rebasado por su joven rival. Rafaello Santi se estaba convirtiendo rápidamente en el monarca artístico de Roma.

El 11 de marzo de 1514, Donato Bramante falleció a los setenta años de edad. Su sucesor como superintendente del edificio de la basílica de San Pedro no fue otro arquitecto, sino el pintor Rafael. En una carta enviada a su tío en Urbino, fechada el 1 de julio de 1514, Rafael describía cómo León X lo convocaba «todos los días» junto con su anciano mentor arquitectónico y colega Fra Giocondo, «y entabla discusión con nosotros acerca de la construcción»[655]. Así pues, a los treinta años, Rafael estaba a cargo conjuntamente del mayor proyecto arquitectónico de Europa, pese a no tener prácticamente ninguna experiencia relevante.

En la misma carta dirigida a su tío, Rafael menciona que el cardenal Bibbiena, uno de los socios más próximos y más fieles de León, quería prometerlo en matrimonio con su sobrina. Además, el cardenal le encargó pintar su retrato, y Rafael y su equipo también decoraron a la manera clásica una *stufetta*, o baño de vapor destinado a su uso en el Vaticano, con imágenes eróticas explícitas y llamativas.

Rafael parecía moverse con soltura en el papel de cortesano. El contraste con Miguel Ángel era evidente. No obstante, y por supuesto, Rafael tenía más cualidades que sus formas suaves. Además de su propia brillantez como pintor, poseía otras habilidades decisivas. A Miguel Ángel le resultaba muy difícil trabajar con otros artistas de nivel remotamente equiparable al suyo, en gran medida porque quería tener el control sobre todos los aspectos del resultado final. Por el contrario, Rafael era un colaborador muy inspirado[656]. A la manera de un actor-gerente de una compañía de teatro, tenía un don para asignar a otros artistas papeles que aprovechaban al máximo sus talentos.

Giovanni da Udine, por ejemplo, estaba especializado en la reproducción de antiguos relieves en estuco y también en la pintura de flores y frutas. Rafael colocaba en el escaparate, por así decirlo, estos talentos para sacarles el mayor partido posible: cuando él y su taller pintaban frescos en la galería de un lujoso chalé junto al Tíber, propiedad del acaudalado banquero

Agostino Chigi (apodado posteriormente «Villa Farnesina»), Giovanni añadió una asombrosa guirnalda de frutas, flores y verduras que combinaban la precisión botánica con formas insinuantes (y casi pornográficas).

Mediante el recurso a ayudantes dotados de talento como Giovanni da Udine, Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Polidoro da Caravaggio y Perino del Vaga, Rafael consiguió —en términos contemporáneos— enriquecer su marca sin diluirla. El producto acabado parecía un Rafael, pero con ingredientes añadidos, y a una velocidad de entrega resultado de la intervención de varias manos. Desde el punto de vista del cliente, el resultado era que si uno le pedía algo a Rafael, se hacía: con rapidez, y de manera eficiente y fiable. Para los artistas ambiciosos, su taller era el lugar en el que estar.

En 1519, en el momento culminante de la influencia de Rafael, Pandolfo Pico della Mirandola, el enviado de Mantua, escribió a Isabella d'Este en nombre de un artista de veinte años, seguidor de Miguel Ángel, al que consideraba de mucha valía[657]. Rafael no pensaba gran cosa de su talento, sin embargo, de manera que buscaba trabajo lejos de Roma. El mensaje estaba claro: si a Rafael no le impresionabas, más te valía largarte de la ciudad.

*

En marzo de 1515, Miguel Ángel cumplió cuarenta años, edad a la que los hombres renacentistas empezaban a considerarse ancianos[658] (Erasmo escribió su poema «Sobre las incomodidades de la vejez» cuando tenía esta edad). Había pasado los veinte años anteriores trabajando sin cesar, a menudo sometido a una gran tensión nerviosa. No obstante, la vida del artista no era tan lóbregamente laboriosa como a veces daban a entender las cartas que enviaba a su familia. Sus amigos no eran tan eminentes como los de Rafael, pero contaba con algunos, como otro toscano llamado Giovanni Gellesi. Cuando Miguel Ángel volvió a Florencia de visita en abril de 1515, Gellesi declaró de manera conmovedora que, despojado de la compañía de Miguel Ángel, se sentía como un huérfano en la Babilonia que era Roma[659].

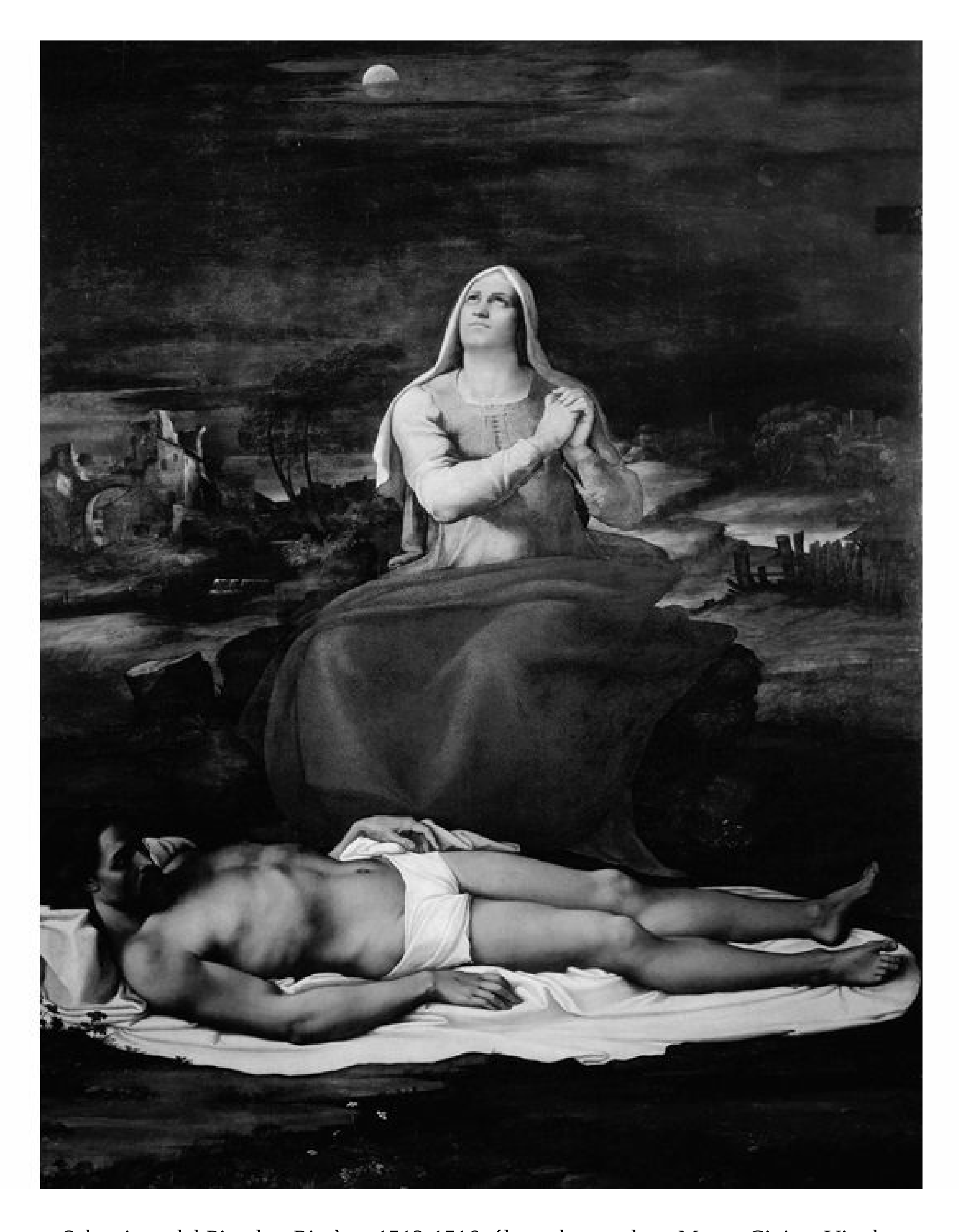
A esto le añadió que en ausencia del artista, él y los demás amigos de Miguel Ángel habían incorporado a un nuevo recluta a su círculo. El hombre

en cuestión, Domenico Buoninsegni, era secretario del cardenal Giulio de Médici e iba a desempeñar un papel importante en la vida de Miguel Ángel en los años venideros. Otro firme partidario era un hombre conocido como Leonardo Sellaio, o Leonardo el Talabartero, un florentino que parece haber trabajado en el banco que dirigía un amigo de Miguel Ángel, un mecenas muy entendido en arte llamado Pierfrancesco Borgherini.

Sellaio actuaba como una especie de mayordomo para Miguel Ángel: cuidó de su casa y de sus negocios durante los años en los que el artista estuvo fuera de Roma y era un corresponsal infatigable que enviaba a Miguel Ángel noticias a raudales sobre lo que sucedía en el mundo del arte romano, mezcladas en ocasiones con sabios consejos. La inquebrantable amistad de Sellaio era prueba de que, a pesar de su complicado temperamento, Miguel Ángel era capaz de suscitar una lealtad poco menos que feudal entre sus asociados más íntimos.

Una nueva amistad de aquellos años fue la que entabló con otro artista, un pintor veneciano llamado Sebastiano Luciani(84). Este, que había nacido en 1485, era una década más joven que Miguel Ángel, y lo adoraba abiertamente, como ponen claramente de manifiesto las numerosas cartas tan elocuentes suyas que han sobrevivido: «Quisiera verte convertido en emperador del mundo», le escribió a Miguel Ángel en una ocasión, «porque en mi opinión te lo mereces»[660].

Sebastiano había llegado a Roma el 21 de agosto de 1511, seis días después de que se hubiera descubierto la primera parte del techo de la Capilla Sixtina, es decir, en el momento idóneo para quedar pasmado ante la fuerza del genio de Miguel Ángel[661]. Puede que su intensa admiración fuese una de las razones de su camaradería. Fue el único y el último vínculo estrecho y duradero establecido por Miguel Ángel con otro artista remotamente comparable a él en talento (a pesar de que, décadas más tarde, también Sebastiano fue excluido del círculo íntimo de Miguel Ángel). Había otra razón para la alianza: se confabularon en amarga rivalidad contra Rafael.



Sebastiano del Piombo, *Pietà*, c. 1513-1516, óleo sobre madera, Museo Civico, Viterbo.

Sebastiano había sido invitado a Roma por Agostino Chigi[662], el banquero sienés que se había enriquecido inmensamente con los beneficios generados por las minas de alumbre papales de Tolfa (una concesión en

régimen de monopolio que había obtenido, probablemente mediante sobornos, de Alejandro VI y Julio II). Chigi era un mecenas inmensamente deseable para un pintor, pero (al igual que León) abandonó a Sebastiano y se convirtió en seguidor entusiasta de Rafael. En algún momento entre 1513 y 1516 (es imposible fecharlo con exactitud), Miguel Ángel y Sebastiano decidieron combinar sus talentos y colaborar en un cuadro. Se trataba de una *Pietà* solicitada por un clérigo llamado Giovanni Botonti para la capilla de su familia en la iglesia de San Francesco, en Viterbo[663]. No era un hombre poderoso ni inmensamente rico pero sí había ascendido socialmente y trabajaba en el departamento de finanzas papales, la Cámara Apostólica; el cuadro era de Sebastiano, que lo había ejecutado con su sofisticada técnica de óleo veneciana, pero Miguel Ángel proporcionó los bocetos para las principales figuras.

Vasari describió sucintamente la lógica del asunto[664]. La pintura italiana se encontraba en un proceso de transformación apasionante. Los descubrimientos del siglo XV en materia de perspectiva, anatomía y asimilación del arte clásico estaban siendo combinados con otros avances procedentes del norte de Europa. Los artistas de los Países Bajos, en particular, habían logrado efectos de un naturalismo que cabría calificar de mágico. Eran capaces de retratar, de un modo que los florentinos no podían, el lustre del metal y del vidrio, la auténtica suavidad de la piel o los matices de la atmósfera al amanecer y anochecer. La ciudad italiana en la que se encontraron y se mezclaron las corrientes artísticas era la ciudad natal de Sebastiano, Venecia, centro de comercio internacional próximo a los Alpes, y el propio Sebastiano sobresalía en la representación de paisajes, texturas y retratos naturalistas.

Desde el punto de vista de un entendido italiano inteligente de la segunda mitad del siglo XVI, el mejor pintor era aquel que mejor pudiera combinar estas diversas facetas del arte. Y según Vasari, mucha gente pensaba que ese artista era Rafael. La respuesta de Miguel Ángel fue astuta pero denotaba una curiosa falta de confianza en sí mismo. Tomó a Sebastiano «bajo su protección, pensando que si lo ayudaba con el diseño», explicó Vasari, podría frustrar a aquellos que consideraban a Rafael el mejor pintor, y hacerlo por poderes, «sin tener que trabajar él mismo»[665]. Entre los dos, Miguel Ángel y Sebastiano poseían todos los talentos que podía necesitar

pintor alguno.

La *Pietà* resultante es un híbrido extraño pero poderoso. El telón de fondo de paisaje nocturno de Sebastiano resulta maravillosamente inquietante; el cuerpo de Cristo es anatómicamente preciso y conmovedoramente expresivo de un modo en que solo Miguel Ángel era capaz de conseguir, pero el cadáver se pintó con la carnosa suavidad de la pintura al óleo veneciana. Ha sobrevivido un estudio preliminar que pone de manifiesto lo que de todos modos es obvio: que el modelo para la Virgen fue un joven atlético cuyo pecho y torso dibujó Miguel Ángel y también, de manera reiterada, sus manos unidas en ademán oratorio, con los dedos de la mano derecha aferrando la mano izquierda.

Según Vasari, esta pintura granjeó a Sebastiano opiniones favorables. Con todo, su éxito fue limitado. Parecía lo que era: dos modos de arte forzadamente aunados, cuyo resultado carecía del nervio de esa mente unificadora con la que Rafael controlaba el conjunto y del que estaban dotados los productos de su estudio(85).

Durante aquellos años, el auge de Rafael fue inexorable. León decidió realizar su propia y característica contribución a la decoración de la Capilla Sixtina: un ciclo que representase los actos de los apóstoles Pedro y Pablo a través de un medio lujoso y enormemente prohibitivo, la tapicería[666]. Se trataba de un encargo que cabría esperar que hubiera ido a parar a manos de Miguel Ángel, que había pintado de manera tan triunfal el techo. En cambio, el Papa decidió encargárselo a Rafael. El 15 de junio de 1515 recibió el primer pago.

Los propios cartones de la tapicería atestiguan que Rafael dedicó a aquella tarea la atención más personal y más delicada. Era otro *paragone* —otro reto— con Miguel Ángel. Cuando los tapices se colgaron en la capilla durante unas horas el 20 de agosto de 2010(86)[667], se hizo evidente lo mucho que se había esforzado Rafael por rivalizar con los frescos de la bóveda que había encima y superarlos, a pesar del ajetreo cada vez mayor de su vida profesional, que ahora incluía la supervisión de la basílica de San Pedro y una plétora de encargos de pintura. No obstante, Rafael no tuvo éxito del todo: por espléndido que sea el aspecto que tienen los tapices in situ, la grandeza y la energía del techo los supera.

Sin embargo, durante este tiempo Miguel Ángel empezó a tener

esperanzas de que al fin y al cabo León iba a emplearlo. El 16 de junio de 1515, escribió a Buonarroto que tenía que «realizar un gran esfuerzo aquí este verano para terminar la obra lo antes posible», es decir, la tumba de Julio II. El motivo era que «tengo el presentimiento de que después tendré que ponerme al servicio del Papa»[668]. Añadió de manera ambigua que, a esos efectos, había «adquirido unas veinte mil libras de cobre, a fin de fundir determinadas figuras»(87)[669].

No está claro para qué era aquel cobre; quizá para los relieves en bronce de la tumba, aunque estos nunca llegaron a fundirse. No obstante, la carta sí da a entender que estaba cansándose de trabajar en la tumba y que estaba ansioso por terminar de una vez, lo que parece una inversión de su actitud previa. *Moisés* y los dos *Esclavos* nunca terminados del todo fueron amorosamente esculpidos, y les dedicó toda su atención. Ahora, le decía a Buonarroto, en los tres meses transcurridos desde su visita a Florencia, no había esculpido nada; al contrario, había dedicado su atención «exclusivamente a hacer los modelos y preparar la obra»[670].

La idea, claramente, era que un ejército de asistentes (muy semejante al de Rafael) se hiciera cargo a partir de ahí y produjera en masa esculturas de manera rápida según los modelos de Miguel Ángel. La tumba resultante no iba a ser del todo la obra maestra planeada, pero al menos quedaría terminada. A tal fin, Miguel Ángel hasta estaba dispuesto a gastar dinero: como explicó con pesar, había «incurrido en grandes gastos»[671]. Ahora el principal problema era que, a pesar de las enormes cantidades que había hecho extraer y enviar a Roma una década antes, se había quedado sin mármol. Por esa razón, aunque había preparado los modelos, no había nada en lo que ocupar a un ejército de asistentes.

En algún momento de este periodo, muy posiblemente en 1515, Miguel Ángel sí recibió un pequeño encargo papal, la fachada de una capilla privada que estaba construyéndose en Castel Sant'Angelo[672]. Se trata de una estructura pequeña, pulcra y elegante, de factura hábilmente clásica salvo en lo que se refiere a las abultadas volutas del ventanal central. La pregunta es: ¿por qué aceptó Miguel Ángel diseñar una estructura poco llamativa y minúscula en comparación con el inmenso edificio de la basílica de San Pedro, que controlaba Rafael? La respuesta, cabe suponer, es que la única persona que no podía dejar de apreciarlo era León. Era una forma de

demostrar que también Miguel Ángel era capaz de crear arquitectura.

Solo cabe suponer cuáles serían los motivos para el cambio de sentido en las ambiciones de Miguel Ángel, pero resulta tentador vincularlos a la aparición en su círculo de amistades de ese individuo nuevo, Domenico Buoninsegni. Era secretario y tesorero del cardenal Giulio de Médici, que a su vez era el principal asesor de su primo el Papa. Es más, puede verse al cardenal de Médici en esa posición exacta en el bello retrato de Rafael *El papa León X y dos cardenales*, de 1518.

Aunque solo tenía tres años menos que León, Giulio, de cabello oscuro y con un rostro apuesto y de expresión inteligente, parece mucho más joven. A León, en cambio, se le ve con aspecto regordete y con papada, sentado ante un escritorio con un opulento manuscrito iluminado abierto ante sí. Esto último ejemplifica sus gustos, lujosos pero a la vez devotos y eruditos, así como la lupa que tiene en la mano da fe de la miopía que había heredado de su padre, Lorenzo el Magnífico. (Cabe preguntarse qué tal sería capaz de ver el techo de la Capilla Sixtina, a más de veinte metros por encima de su cabeza).

El cuadro, con su representación de suntuosas vestimentas eclesiásticas, es representativo de la riqueza de León; su postura, sentado y flanqueado por sus lugartenientes cardenalicios, simboliza su poder. A mediados de 1515, León estaba reflexionando sobre una dramática demostración de ese poder[673]. Julio II había dispuesto que su sobrino, Francesco Maria della Rovere, fuera adoptado por el duque de Urbino, Guidobaldo da Montefeltro, enfermizo y sin hijos. A la muerte de este, acaecida en 1508, y como correspondía, Francesco Maria lo había sucedido.

Lo que había entregado un papa otro podía quitarlo. Urbino formaba parte, al menos en teoría, de los Estados pontificios. Situada al lado opuesto de los Apeninos que la Toscana, habría sido una incorporación idónea al territorio familiar de los Médici. En Roma había rumores de que León contemplaba la posibilidad de despojar a la familia Della Rovere de su ducado, y en el verano de 1515 esos rumores se intensificaron. Francesco Maria había sido capitán general del ejército pontificio. Sin embargo, aquel año no se le renovó el contrato: el 29 de junio, en San Pedro del Vaticano, León presentó el bastón de general a su hermano Giuliano[674]. Miguel Ángel debió de estar al tanto de las habladurías, dado que ahora frecuentaba regularmente a

un hombre que estaba en contacto directo con los círculos íntimos del poder romano, y debió saber lo que aquello significaba. El poder y la riqueza de los Della Rovere, mecenas de la tumba de Julio, se estaban desvaneciendo, y el espectacular ascenso de los Médici proseguía.

El 30 de noviembre, León X entró triunfalmente en Florencia: en lo esencial (aunque no formalmente), era un gobernante tomando posesión de su Estado[675]. Para celebrar y orquestar la llegada del máximo ciudadano de la villa, equipos de artistas y artesanos hicieron extraordinarios preparativos. Se dispusieron una serie de arcos de triunfo temporales a lo largo de la ruta de León, ante cada uno de los cuales el Papa y su procesión de cardenales y dignatarios se detuvieron a escuchar canciones. En conjunto, el asunto duró siete horas(88)[676]. En otros puntos decisivos del recorrido había monumentos apropiadamente clásicos: un obelisco, una columna como las de Trajano y Marco Aurelio, un teatro de estilo romano, rápidamente construido con madera, lonas, yeso y arcilla. Las decoraciones para la *entrata* fueron el prototipo para los monumentos de una ciudad acorde con los gustos de León que quizá se encargara en un futuro.

El equipo artístico que llevó a cabo esta espectacular transformación era una mezcla de viejos amigos y conocidos de Miguel Ángel (entre ellos Granacci y Bugiardini) y la generación en alza de jóvenes nacidos en las décadas de 1480 y 1490. Entre los escultores había dos jóvenes llamados Baccio Bandinello y Jacopo de Tatti, que había adoptado el nombre de su maestro, Andrea Sansovino. El tal Jacopo Sansovino, el más talentoso de los jóvenes escultores, colaboró con el pintor Andrea del Sarto en una gigantesca estatua ecuestre situada junto a la iglesia de Santa Maria Novella. Sarto y Jacopo Sansovino también colaboraron en la principal atracción de todo el proyecto: una grandiosa fachada clásica para el Duomo.

La fachada de la catedral había permanecido inacabada en el siglo XIV. Delante de aquella estructura gótica, Sarto y Sansovino erigieron una composición de arcos de triunfo, columnas corintias, entablamentos y cornisas, con estatuas y pinturas de figuras y relieves. Según Vasari, cuando León vio la fachada temporal del Duomo, dijo que «era una vergüenza y que no se había construido una verdadera fachada de aquel templo»[677]. Y quedó tan impresionado por el «espíritu y la fuerza» del monumento ecuestre que Sansovino había realizado en colaboración con Andrea del Sarto que

Sansovino fue conducido a besar los pies del Papa, y este le mostró «muchas señales de afecto». En el entorno de León se encontraban dos de los rivales más letales de Miguel Ángel: Leonardo da Vinci y también (de nuevo, según Vasari) Rafael.

León se dirigía hacia un nombramiento en Bolonia[678]. El nuevo rey de Francia, Francisco I, había invadido Italia, y el 14 de septiembre obtuvo una tremenda victoria sobre los suizos en Marignano, cerca de Milán. En Bolonia se produjeron regateos políticos de alto nivel. El Papa se ofreció a entregar los territorios de Parma y Piacenza; a cambio, Francisco I acordó dar protección a Florencia y a los Estados pontificios, y a Giuliano de Médici se le otorgó el rango de un príncipe francés y fue nombrado duque de Nemours. Esto selló la suerte de Francesco Maria della Rovere; iba a tener que entregar su ducado de Urbino a Lorenzo de Médici, hijo de Piero, que tenía en aquel entonces veintitrés años. El 13 de octubre el cardenal Giulio de Médici había escrito: «En cuanto a Urbino, el Papa ha tomado una decisión. No desea que la cuestión sea debatida, pero se llevará a cabo sin más dilación»[679].

Todo esto contenía muchos motivos de reflexión para Miguel Ángel. Los Della Rovere estaban destinados a caer. Por otro lado, estaba la perspectiva de rutilantes encargos en Florencia. Y también había surgido otra generación de rivales.



Vista de los Alpes Apuanos, cerca de Seravezza.

14. Montañas de mármol

«¡En mis obras cago sangre!»[680]

Miguel Ángel a Bartolomeo Ammannati, según Gianlorenzo Bernini

En el momento de la entrada triunfal de León en Florencia y su encuentro con Francisco I en Bolonia, su único hermano superviviente, Giuliano de Médici, enfermó gravemente de tisis. En febrero de 1516 se encontraba al borde de la muerte. Eso dejaba como único heredero varón legítimo de la familia que no fuera eclesiástico a Lorenzo de Médici, duque de Urbino.

A medida que aumentaba el poder de los Médici, su número iba disminuyendo. El mayor enemigo de aquel brillante clan era, como siempre, la mala salud. No obstante, León inició los trámites contra Francesco Maria della Rovere con vistas a expulsarlo del ducado de Urbino. Francesco Maria fue acusado del asesinato del cardenal Alidose, de traición y de desobediencia. En marzo, la viuda duquesa de Urbino, Elisabetta Gonzaga, llegó a Roma para defender la causa de Francesco Maria, su hijo adoptivo, y de la familia Della Rovere, que tendría que renunciar a su hogar y a sus tierras si se la desposeía del título[681]. Ella era la mujer serena e ingeniosa que presidía las conversaciones en *El cortesano* de Castiglione (que este estaba redactando en aquel entonces).

El libro de Castiglione se desarrolla en 1506. Ahora, diez años más tarde, la pobre Elisabetta se veía reducida a rogar que no la expulsaran de su palacio. En el transcurso de una audiencia con León suplicó piedad: «Sabéis lo que significa, Santo Padre, y no nos echaréis de nuestra casa y nuestro hogar, obligándonos a errar en el exilio y la pobreza». Se trataba de un recordatorio de que ella y su difunto esposo habían ofrecido cobijo y hospitalidad al hermano de León, Giuliano, y a su secretario, el cardenal Bibbiena, durante los años en que estuvieron exilados de Florencia. León

respondió limitándose a encogerse de hombros. Aquello era una cuestión de política de poder brutal, el universo de *El príncipe*, no el de *El cortesano*. Bibbiena, que en el libro diserta sofisticadamente sobre la cuestión del humor, probablemente se encontrara entre los cardenales sentados en silencio mientras Elisabetta abandonaba la sala de audiencias.

Los acontecimientos se desarrollaron con rapidez[682]. El 18 de marzo, la noticia de la muerte de Giuliano llegó a Roma; ese mismo día, Francesco Maria della Rovere fue excomulgado. Lorenzo de Médici partió inmediatamente con destino a Roma, y cuando llegó, su tío le otorgó el ducado de Urbino. Antes de abandonar la ciudad, Elisabetta quiso ver las esculturas que Miguel Ángel había realizado para la tumba de Julio II. El cardenal Della Rovere escribió una carta al escultor diciendo que aquello le proporcionaría a Elisabetta el mayor de los placeres; estaba redactada en los términos más corteses, en calidad de solicitud, no de orden, y dirigida a Miguel Ángel en calidad de «queridísimo amigo»[683].

Sin embargo, quizá no fuera ninguna casualidad que Miguel Ángel decidiera renegociar el contrato para la tumba precisamente en el momento que la autoridad de Della Rovere estaba en declive. El resultado fue una modificación ventajosa para él. De acuerdo con el nuevo contrato, firmado el 8 de julio, la tumba sería mucho más pequeña y más convencional: ahora iba a ser un monumento mural, con aproximadamente la mitad de figuras esculpidas (veintiuna), y solo un relieve en bronce[684]. El precio seguiría siendo el mismo, pese a los problemas políticos de Della Rovere. A Miguel Ángel le concedieron nueve años para terminarlo, tres de los cuales ya habían transcurrido, y podía hacerlo donde quisiera. En conjunto, el proyecto, pese a seguir siendo enorme, era más factible, sobre todo teniendo en cuenta la cantidad de asistentes que el artista tenía previsto emplear.

Apenas había firmado el nuevo contrato, empezó a hacer planes para abandonar Roma. Una semana después, el 15 de julio, Argentina, la esposa de Piero Soderini, escribió una carta en la que pedía a su hermano Lorenzo Malaspina que intercediera por Miguel Ángel ante Alberico Malaspina, marqués de Massa y gobernante de un pequeño Estado en el que se encontraban las canteras de mármol de Carrara[685].

Argentina Soderini describe a Miguel Ángel en términos muy semejantes a aquellos en los que su marido se lo había recomendado a Julio II: como

alguien sin igual «en la Europa de hoy» y, cosa más sorprendente, como una persona educada y cortés. Piero Soderini envió la carta con una nota adjunta, adornada con palabras muy afectuosas y ofreciéndose a hacer cualquier otro favor «por amor de tu *virtù* y bondad». Soderini vivía ahora retirado apaciblemente después de que su hermano, el cardenal Soderini, hubiera llegado a un pacto con León para que pudiera regresar del exilio en Dubrovnik. El poder de Soderini se había marchitado, pero estaba claro que seguía conservando su afecto por Miguel Ángel y su admiración por su genio.

Por lo visto, había excelentes razones para abandonar Roma. La carta de Argentina Soderini deja claro que Miguel Ángel pretendía encontrar bloques de mármol más adecuados en Carrara. No obstante, parece que hubo otros elementos suplementarios detrás de aquella decisión. A comienzos de agosto, Miguel Ángel recibió dos cartas llenas de inquietud de sus amigos en Roma. La primera, fechada el 9 de agosto, era de Leonardo Sellaio[686], al que Miguel Ángel había dejado al cuidado de su casa y de su estudio de Macel de' Corvi. Evidentemente, la abrupta marcha de Miguel Ángel había dado que hablar. Era obvio que Sellaio también tenía sus dudas, pero animó a Miguel Ángel a demostrar que quienes decían que nunca iba a terminar la tumba eran unos embusteros.

Otro amigo de Miguel Ángel, Giovanni Gellesi, escribió que estaba contento de que Miguel Ángel se encontrara ahora en buen estado de ánimo y que pretendía «recobrar su honor»[687]. Por lo visto, Miguel Ángel había dejado Roma en malas condiciones, ya fueran físicas o psíquicas.

Una explicación para esta crisis nerviosa es que había padecido un desastre con la estatua de *La resurrección de Cristo* desnudo que estaba realizando para Metello Vari[688]. En una etapa muy tardía en que se encontraba esculpiéndola, apareció una fea tara de color negro en el mármol, que tenía la apariencia de una cicatriz en la mejilla de Jesucristo que iba de la nariz a la barba. De haber aparecido en un lugar menos llamativo podría haberse hecho caso omiso de dicha marca, pero no allí. Después de una enorme cantidad de trabajo, Miguel Ángel iba a tener que abandonar aquella escultura que de todos modos no tenía realmente tiempo para realizar. Aquel descubrimiento habría bastado para perturbarlo.

Además, se había producido alguna clase de riña desagradable en el taller

de Miguel Ángel. Su asistente, Silvio Falcone, junto a la cama del cual había permanecido noche tras noche unos pocos años antes, se había marchado (o había sido expulsado)[689]. Escribió un par de años después, escarmentado y arrepentido, para decir que no le iba demasiado bien por su cuenta. Quería disculparse con Pietro Urbano, otro de los asistentes de Miguel Ángel, que aparece ahora por primera vez, lo que indica que es posible que el motivo de la riña fueran los celos.

Ahora bien, también existía un problema de gran magnitud que había que afrontar, una decisión que iba a ser uno de los principales puntos de inflexión de la vida de Miguel Ángel.

*

Tras excomulgarlo, León y su sobrino Lorenzo libraron una breve guerra para expulsar de Urbino a Francesco Maria della Rovere[690]. Fue una expedición costosa y arriesgada financiada en parte por la tesorería papal. Urbino se rindió el 30 de mayo de 1516 y a finales de junio el territorio estaba bajo el control de los Médici. En julio Lorenzo fue formalmente nombrado duque. A partir de ese momento, León podía ponerse a pensar seriamente en gastos destinados a finalidades menos prácticas. Uno de tales proyectos era una fachada costosa (y no estrictamente imprescindible) para la iglesia ancestral de la familia en Florencia, San Lorenzo.

Al igual que muchas de las principales iglesias florentinas, San Lorenzo se había quedado sin una gran fachada[691]. Era el lugar donde habían sido enterrados Cosme el Viejo y Piero el Gotoso, y estaba junto al Palazzo Médici. No había ningún otro lugar más apropiado para hacer una gran declaración arquitectónica que proclamara que los Médici habían vuelto y que estaban una vez más al frente de la ciudad. Es probable que el proyecto hubiera estado sopesándose durante algún tiempo, e indudablemente desde la entrada triunfal de León en Florencia el otoño anterior.

Quizá ese fuera el motivo por el que el año anterior, en junio de 1515, Miguel Ángel había previsto que iba a tener que «ponerme al servicio del papa». Habría dispuesto de información procedente del círculo íntimo de León a través de Domenico Buoninsegni, secretario del cardenal Giulio de Médici. Si había alguien presionando para que Miguel Ángel tomara parte en aquel nuevo proyecto, es probable que fuera el cardenal, que más adelante se

convertiría en uno de los mayores y más sagaces mecenas del artista. Había indicios de que León estuvo tentado de entregar el encargo a su artista favorito, Rafael de Urbino, que ya estaba dirigiendo varios otros proyectos importantes de forma eficaz y sin problemas.

Para Miguel Ángel, aquella magnífica empresa en Florencia representaba un dilema. Por una parte, estaba comprometido financiera, creativa y moralmente con la tumba de Julio. Además, aquel tenía que ser un monumento a los Médici, familia que le inspiraba sentimientos encontrados. Por otra parte, se trataba de una espléndida oportunidad para crear una obra gloriosa en su ciudad natal, provocar la desbandada de una generación de artistas más jóvenes y cortarle las alas a su rival más peligroso.

Ahora bien, la fachada era una obra fundamentalmente arquitectónica, y la arquitectura era un arte en el que tenía muy poca experiencia. En aquella etapa, los Médici (y puede que el propio Miguel Ángel) solo estaban pensando que él se ocupara de las esculturas de la fachada. Tendría que colaborar con un arquitecto experimentado. Ahora bien, el decano de los arquitectos florentinos, Giuliano da Sangallo, murió un par de meses más tarde y seguramente ya se encontraba enfermo. No existían muchas alternativas evidentes.

Miguel Ángel pasó un mes o más en Florencia entre agosto y comienzos de septiembre. Por lo visto, durante esas semanas aceptó, quizá con ciertas reservas, elaborar un proyecto para la fachada de San Lorenzo en colaboración con el arquitecto Baccio d’Agnolo (1462-1543). Fue un equipo mal avenido.

Baccio d’Agnolo pertenecía a la generación anterior, y había pasado de la carpintería a la arquitectura. Vasari lo consideró como un ejemplo de cómo «uno ve a alguien pasar de lo más bajo a lo más alto, sobre todo en arquitectura»[692]. Había sido muy elogiado por sus labores de carpintería en la Gran Sala del Consejo del Palazzo della Signoria (que fue deliberadamente destrozado tras el regreso de los Médici). No obstante, tenía ya más de cincuenta años y había construido poco más que una elegante torre clásica para la iglesia de Santo Spirito y una sección del *ballatoio*, o galería en el Duomo, bajo la cúpula de Brunelleschi. Tras una larga gestación, la primera sección de la misma había sido descubierta el día de San Juan, 24 de junio de 1515, ante la decepción general[693].

Aquello no auguraba nada bueno. Según Miguel Ángel, el *ballatoio* de Baccio parecía una «jaula de grillos», pero es probable que de momento aquello se lo guardara para sí. No obstante, debía de tener sus reservas acerca de trabajar con Baccio, porque a lo largo de los meses siguientes tuvo lugar una tensa comedia. El 7 de octubre Domenico Buoninsegni escribió a Baccio para decirle que había hablado acerca de la idea con su señor, el cardenal Giulio de Médici, y que el Papa se había mostrado de acuerdo en ofrecerle el encargo a Miguel Ángel y a Baccio[694]. Buoninsegni convocó a Baccio y a Miguel Ángel a una reunión secreta en Montefiascone, junto al lago Bolsena, en el territorio papal situado al norte de Roma, sin mencionar que su trabajo tuviera nada que ver con el proyecto de San Lorenzo, para no alertar al «amigo que conoces, o a otros amigos suyos»[695]. Cabe suponer que se refería a Rafael. Ahora bien, no fue eso lo que sucedió, seguramente porque Miguel Ángel se negó a acudir.

El otoño fue transcurriendo, y Miguel Ángel continuaba en las espesuras serranas de las montañas de mármol, mientras vivía en Carrara y buscaba mármol. Parece que Buoninsegni había sido designado como responsable (es de suponer que por su maestro, el cardenal de Médici) de lograr que el gran escultor fuese partícipe del proyecto de San Lorenzo. En opinión del propio Buoninsegni, según explicó confidencialmente, daba lo mismo con quién escogiera trabajar Miguel Ángel, o incluso que se encargara de todo el proyecto en solitario.

Miguel Ángel, sin embargo, estaba siendo torpe. Buoninsegni escribió en reiteradas ocasiones, presionando tanto a Baccio como a Miguel Ángel, pero sobre todo a este último, para que acudieran a Roma a hablar con el cardenal y llegar a un acuerdo con el Papa. El 21 de noviembre, Buoninsegni estaba frustrado y furioso[696]. Si el comportamiento de Miguel Ángel no le había hecho perder el juicio, poco le había faltado: «Y ahora de tu última carta deduzco que has vuelto a decidir no venir, pero yo estoy igualmente decidido a no molestarme nunca más con estos asuntos, porque lo único que hago es acabar muy avergonzado». Sería culpa de Baccio y de Miguel Ángel si aquel gran encargo iba a parar a manos extranjeras (es decir, no florentinas). El único de estos que podía albergar tales esperanzas era Rafael.

Existen indicios de complejas intrigas entre bastidores. Como es natural, serían muchos los artistas ansiosos por acceder a un poco de la gloria y a los

beneficios resultantes de un encargo semejante. Jacopo Sansovino también andaba echando las redes para conseguir una parte de aquel trabajo, al igual que un arquitecto florentino, Baccio Bigio. Leonardo Sellaio envió una advertencia según la cual Rafael estaba haciendo causa común con Antonio da Sangallo el Joven como colega, cabe suponer que para el diseño de la basílica de San Pedro, pero Antonio da Sangallo también habría sido un buen socio para Rafael en el marco de una oferta para realizar la fachada de San Lorenzo.

Finalmente, a mediados de diciembre, Miguel Ángel acudió a Roma, donde se entrevistó con el Papa y acordó con él un diseño para la fachada. Por el camino de vuelta a Carrara, se detuvo en Florencia, donde dispuso que Baccio d'Agnolo hiciera un modelo del proyecto acordado. No obstante, el pobre Baccio, si bien era célebre como carpintero, no logró agradar a Miguel Ángel ni siquiera en este papel más humilde.

A lo largo de los meses siguientes, Baccio intentó en dos ocasiones realizar la maqueta de la fachada, y los dos intentos fueron rechazados por Miguel Ángel. El 20 de marzo de 1517 escribió a Buoninsegni: «Vine a Florencia para ver la maqueta que ha terminado Baccio y me he vuelto a encontrar con lo mismo, es decir, con que es un simple juguete». Esta crítica se hacía eco de su comentario acerca de que la galería de Baccio para el Duomo parecía una «jaula de grillos». El trabajo de Baccio se le antojaba, por lo visto, débil y quisquilloso.

En lugar de eso, Miguel Ángel decidió que iba a disponer de un modelo de arcilla realizado bajo su supervisión por uno de sus canteros: Francesco di Giovanni Nanni della Grassa, conocido como La Grassa. Como gran parte de los canteros a los que Miguel Ángel empleó en el transcurso de la siguiente década y más allá, La Grassa era natural de Settignano[697]. Miguel Ángel parecía encontrarse más a sus anchas trabajando con un equipo que le debía lealtad personal, con hombres de su propia aldea y pertenecientes a familias a las que conocía desde su infancia. Le irritaba colaborar con todo aquel cuyo estatus fuera más o menos equivalente al suyo. Eso no auguraba nada bueno para Baccio, ni para Jacopo Sansovino, que creían que alguien (posiblemente León X) le había prometido parte del trabajo.

Mientras Miguel Ángel se encontraba en Roma en diciembre, debió de haber hablado no solo con el Papa sino también con su primo el cardenal. No

existe constancia documental alguna de lo que se dijo, pero sí se vislumbra cuál fue uno de los temas: parece probable que Miguel Ángel sugiriera otra competición con Rafael.

Miguel Ángel ya estaba involucrado en un segundo proyecto de colaboración con Sebastiano: una capilla en la iglesia de San Pietro de Montorio. Es posible que fuera el sustituto de una pintura que Miguel Ángel había prometido realizar para el mecenas, el banquero florentino Pierfrancesco Borgherini, pero que no había empezado antes de marcharse de Roma. En el verano de 1516, Borgherini encargó a Sebastiano que pintara la capilla, en el bien entendido de que sería Miguel Ángel el que iba a encargarse del diseño. Y en efecto, Miguel Ángel había enviado un dibujo, y es de suponer que Sebastiano había iniciado el trabajo.

De repente, a comienzos de 1517, las pinturas de Borgherini quedaron de lado porque había surgido algo más urgente. A Sebastiano le había surgido una oportunidad extraordinaria. El cardenal De Médici quería un retablo para la catedral de Narbona en Francia (de la que, sin contar las otras muchas posiciones eclesiásticas que desempeñaba, era arzobispo)[698]. Sin embargo, decidió encargar no uno sino dos cuadros, uno de Rafael y otro de Sebastiano asistido por Miguel Ángel, y luego elegir el mejor.

No se sabe cuál fue el orden exacto, pero parece que el de Rafael se encargó primero, y que el *paragone* en cuestión fue una idea posterior. Si fue Miguel Ángel quien se lo propuso al cardenal de Médici o al revés es algo que no está claro. Pero con fecha del 19 de enero de 1517 a Sebastiano le adelantaron dinero para comprar la madera destinada al cuadro. Dos días más tarde, Leonardo Sellaio escribió para contarle a Miguel Ángel que Rafael estaba «poniendo el mundo patas arriba» para impedir que Sebastiano recibiera el encargo rival[699]. Sebastiano lo observaba con suspicacia.

A partir de ese momento, el cardenal de Médici trabajó de manera cada vez más estrecha con Miguel Ángel. Él mismo envió una carta acerca de una cuestión de gran importancia para él y el Papa[700]. Deseaban que, en toda la medida de lo posible, Miguel Ángel obtuviera el mármol para el proyecto de San Lorenzo no de las canteras habituales de Carrara, sino de otras que se encontraban algunos kilómetros más al sur, cerca de Pietrasanta, en territorio florentino, por lo que no sería preciso pagar impuestos por la piedra. Las obras destinadas a abrir estas nuevas canteras ya estaban en curso, y hacerlo

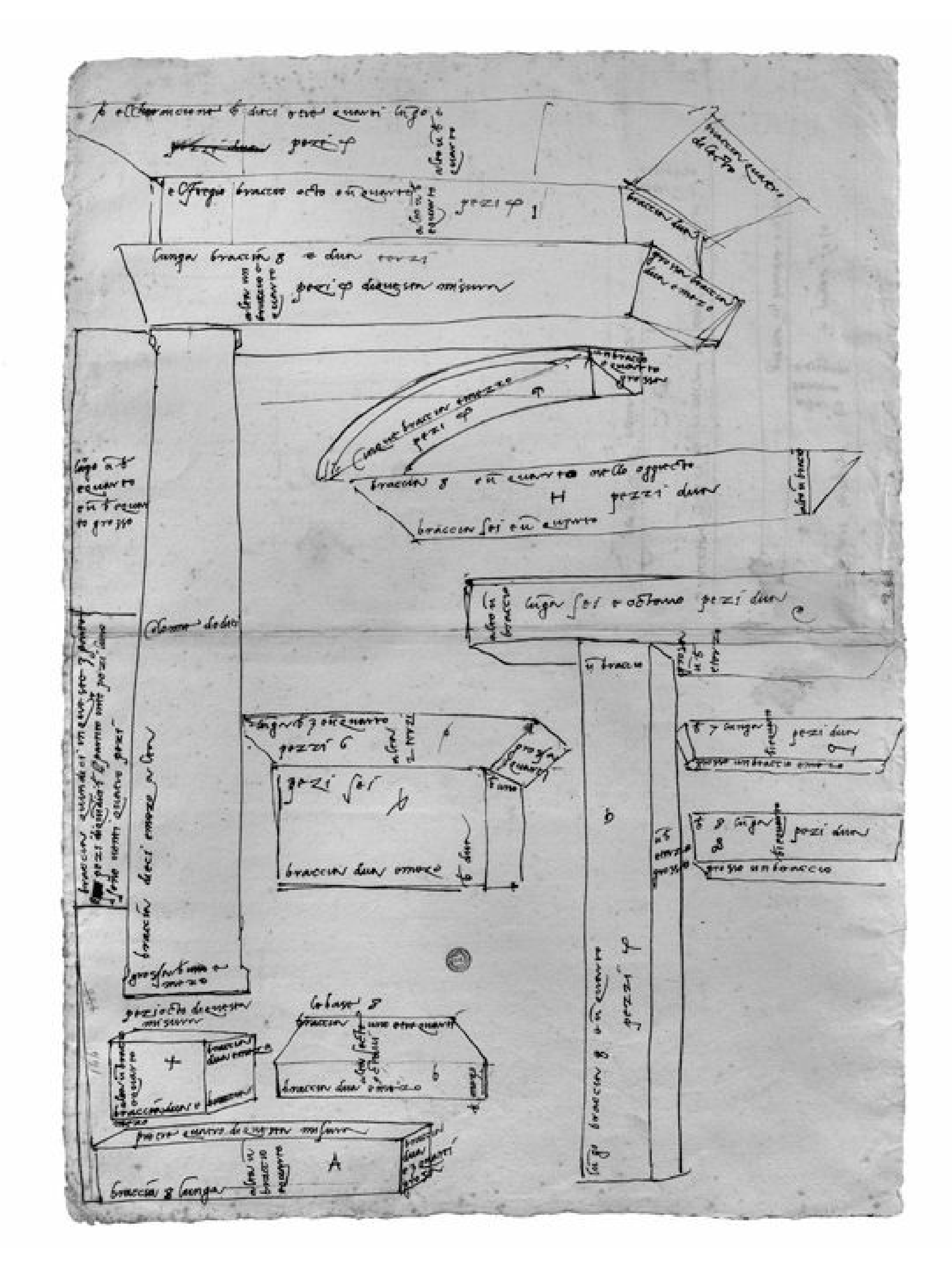
completamente sería de beneficio público, un activo para el Estado Médici. A Miguel Ángel le siguieron metiendo prisa al respecto, pero de momento no reaccionó.

El cardenal De Médici también envió una lista de los santos por esculpir en la fachada, esta vez a través de Buoninsegni[701], lo que hace pensar que se encontraba al mando del proyecto(89). En respuesta a una pregunta de Miguel Ángel acerca de cómo iban a estar vestidas las figuras, el cardenal respondió que eso era cosa del artista, ya que él no tenía intención de dedicarse al oficio de sastre.

Aquella bromita era un indicio de familiaridad entre ambos hombres. Giulio de Médici tenía tres años menos que el artista; habría tenido unos doce años cuando Miguel Ángel entró a formar parte de la casa de su tío, Lorenzo el Magnífico. Ilegítimo y huérfano, quizá se habría mostrado más cauteloso y menos confiado en su conducta que sus primos, los hijos de Lorenzo el Magnífico[702]. Era un hombre que poseía una mente sutil y un gusto asombrosamente original en materia de arte y arquitectura, pero también era presa de una prudencia paralizadora.

Tenía un interés obsesivo por los detalles, incluidos los pertinentes a asuntos ajenos. Cuando en el verano de 1516 murió el amado elefante mascota de León, Hanno (un regalo del rey de Portugal), se celebraron unas exequias fúnebres extraordinarias[703]. El mismísimo Papa compuso un epitafio en latín y Rafael pintó el retrato del animal sobre la tumba. Más tarde, algún gracioso, seguramente el joven, ingenioso y provocador escritor Pietro Aretino (1492-1556), le compuso a Hanno un testamento satírico. Legó al cardenal las enormes orejas del elefante, «para que pudiera enterarse de los asuntos del mundo entero».

Fuera lo que fuera que el cardenal averiguó acerca de Miguel Ángel, se lo perdonó. Su actitud hacia el artista fue tolerante y afectuosa; Miguel Ángel, a su vez, lo trató —de momento— con una asombrosa falta de protocolo. Más adelante, Giulio comentó «cada vez que Buonarroti viene a verme, yo siempre estoy sentado y siempre le pido a él que se siente, porque no cabe duda de que lo hará, aunque sea sin permiso»[704].



Esbozo de los bloques de mármol para la fachada de San Lorenzo, 1516-1520, plumilla, Casa Buonarroti, Florencia.

Mientras sucedía todo esto en los meses posteriores a que se marchara de Roma, hay indicios de que Miguel Ángel se estaba impartiendo a sí mismo lo

que cierto estudioso, Christof Thoenes, bautizó como «un cursillo acelerado de arquitectura clásica»[705]. La fachada de San Lorenzo había de ser la estructura más importante construida en Florencia en una generación. Iba a ser un manifiesto del clasicismo erudito y elegante que tanto admiraba León X.

Seis hojas de dibujos fechados por los expertos aproximadamente en torno a esta época —1516-1517— ponen de manifiesto lo que Miguel Ángel creía que tenía que aprender. Se trata de incisivos análisis realizados a mano de los estudios de un arquitecto florentino y carpintero llamado Bernardo della Volpaia (1475/1521-1522)[706]. Los dibujos originales eran observaciones detalladas y precisas de edificios antiguos y contemporáneos en Roma(90). No obstante, los dibujos de Miguel Ángel mostraban que estaba centrándose en elementos concretos, como los entablamentos y las columnas. En lugar de limitarse a copiar las imágenes que tenía delante, Miguel Ángel utilizó su poderosa imaginación visual para desplazar las formas en el espacio y reducir un detallado estudio de un entablamento del Arco de Constantino a su esencia práctica: una única línea, el perfil de la mampostería. Debió de hacerlo después de haber salido de Roma. De lo contrario, ¿por qué no habría estudiado las ruinas directamente?

Fueran cuales fueran la desconfianza en sí mismo y la indecisión que Miguel Ángel pudiera haber albergado en relación con el proyecto de San Lorenzo, en la primavera de 1517 habían desaparecido. El 2 de mayo escribió a Buoninsegni con optimista seguridad: «Me siento capaz de ejecutar este proyecto de la fachada de San Lorenzo de tal manera que sea, tanto arquitectónica como escultóricamente, el espejo de toda Italia»[707]. Ya no era de ningún modo cuestión de colaborar con nadie más. Quería —es más, exigía— el control absoluto. El Papa y el cardenal «tendrían que decidir con rapidez si quieren que yo lo haga o no».

La carta estaba redactada con una mezcla de arrogante confianza en sí mismo y una corriente de amargura subyacente. Miguel Ángel presentó un presupuesto total de 35.000 ducados, lo que constituía una suma enorme —que refleja la magnitud arquitectónica del proyecto— y calculó que podría completarse en seis años. Solo estaba dispuesto a tratar con cifras redondas: «No puedo llevar una contabilidad y finalmente no podré ofrecer pruebas de mis gastos salvo por la cantidad real de mármol que entregue». Tampoco

podía ocuparse de las pequeñas economías: «Dado que soy un anciano, no creo que valga la pena invertir tanto tiempo para ahorrarle al Papa doscientos o trescientos ducados». Miguel Ángel acababa de cumplir cuarenta y dos años.

Estas condiciones, por arrogantes que fueran, las aceptaron el cardenal y el Papa[708], con la irónica reserva de que se tomó nota de que el cálculo del coste total realizado por Miguel Ángel había pasado de 25.000 ducados a 35.000. ¿Acaso Miguel Ángel había cambiado de parecer y contemplaba ahora un diseño más elaborado, inquirió Buoninsegni, o había cometido un error de cálculo con las cifras originales? Su otra inquietud era que hasta ese momento todo el proyecto había avanzado sobre la base de un dibujo. Miguel Ángel había explicado de manera más bien ligera que «no he sido capaz de ocuparme de la realización de un modelo, como os escribí y os dije que haría. Explicar los porqués tomaría mucho tiempo»[709]. No obstante, sí había realizado «un modelo pequeño en arcilla, para mi propio uso aquí, y que a pesar de que está tan arrugado como un buñuelo, quiero enviaros en cualquier caso para que no os parezca producto de mi imaginación». Resulta muy comprensible que el Papa y el cardenal quisieran ver una maqueta apropiada de un proyecto de un coste tan colosal.

Para entonces, todos los colaboradores potenciales en las obras de la fachada habían sido marginados. Baccio d'Agnolo se lo tomó francamente bien. En Florencia, durante las celebraciones de Pascua, que comenzaron el 22 de abril, Buonarroto Buonarroti se vio obligado a escuchar un largo discurso de autojustificación[710]. Estaba claro que quería seguir manteniendo buenas relaciones. No pudo decirse lo mismo de Jacopo Sansovino, que creía que se le había encomendado a él esculpir los relieves de la fachada. Había oído decir que había quedado al margen del proyecto, quizá para ser reemplazado por Baccio Bandinelli. Más joven y por tanto más flexible, es posible que Bandinelli hubiera estado dispuesto a limitarse a ejecutar los diseños de Miguel Ángel.

El 30 de junio Sansovino envió a Miguel Ángel una misiva furiosa: «Como no he podido hablar contigo antes de que te marcharas, he decidido decirte lo que pienso de ti»[711]. Con Miguel Ángel, alegó, «no existen ni contratos ni buena fue, y siempre dices que sí o que no según te convenga y te beneficie». Esperar que Miguel Ángel le hiciera a cualquier otro un bien

«sería como esperar que el agua no mojase».

*

En cualquier caso, las finanzas papales se encontraban en estado crítico, en parte debido a la incesante guerra por Urbino. Francesco Maria della Rovere no había aceptado humildemente su expulsión[712]. En enero había recuperado gran parte del territorio. Con el tiempo Urbino fue recobrada, en buena medida mediante el tradicional recurso florentino de comprar a los soldados de Francesco Maria.

Sin embargo, las esperanzas dinásticas de los Médici habían sufrido un revés poco menos que fatal. El 29 de marzo el duque Lorenzo de Médici, que tenía en aquel entonces veinticuatro años de edad, fue herido en la cabeza por una bala de un antepasado del mosquete conocido como arcabuz mientras contraatacaba a la cabeza de diez mil soldados pagados por su tío el Papa. Tuvieron que practicarle una trepanación y se recuperó lentamente, pero es probable que también padeciera de sífilis.

En abril, León descubrió, o según sus adversarios, fingió descubrir, la existencia de un complot contra su vida[713]. El año anterior había expulsado a Borghese Petrucci, gobernante de Siena, lo que enojó a su hermano, el cardenal Alfonso Petrucci, del que se sospechaba que estaba en connivencia con Francesco Maria della Rovere. El 15 de abril de 1517 el mayordomo del cardenal Petrucci, Marcantonio Nini, fue arrestado. Tras ser interrogado y torturado, Nini confesó (o fue forzado a declarar) que había habido una conspiración para asesinar a León en la que había participado su señor, el cardenal Petrucci, y un médico llamado Battista da Vercelli.

El cardenal Petrucci fue arrestado, junto a su amigo el cardenal Sauli. León anunció que había habido un complot para envenenarlo y designó a tres cardenales para que juzgaran el caso. Acto seguido, el cardenal Raffaele Riario fue detenido, interrogado por el cardenal de Médici y enviado a presidio en Castel Sant'Angelo en semejante estado de terror que no podía caminar y tuvo que ser llevado en volandas. (Aretino había legado a Riario los colmillos del elefante Hanno, «para que pudiera moderar su hambre de papado, tan intensa como la de Tántalo»).

Entonces León anunció que había otros dos cardenales implicados y proclamó que se mostraría misericordioso si confesaban. Bajo esta presión,

los cardenales Soderini y Castellesi admitieron su culpabilidad. Riario, Soderini y Castellesi pagaron enormes multas (150.000 ducados, en el caso de Riario). El cardenal Petrucci fue estrangulado en su celda; a los comparsas Nini y el doctor Vercelli les arrancaron las carnes del cuerpo con tenazas al rojo vivo antes de colgarlos del Ponte Sant'Angelo[714]. El cardenal Soderini se exilió. Así pues, desde el punto de vista de León, el asunto había terminado del modo más satisfactorio: sus enemigos, Della Rovere y Soderini, habían sido debilitados y humillados a la vez que las finanzas papales habían sido estimuladas de manera muy útil. Habría más dinero para proyectos como la fachada de San Lorenzo.

Como cabía esperar, había sospechas de que todo esto lo habían orquestado los Médici, o que al menos lo habían exagerado. Se señaló que el cardenal Riario estuvo implicado en el complot Pazzi, en el que el cardenal De Médici, el padre del cardenal Giulio de Médici, fue asesinado y el padre del Papa herido. Ahora bien, no hay suficientes pruebas para saber con certeza dónde residía la verdad en este sórdido asunto.

*

Al principio Miguel Ángel hizo poco para proporcionar la maqueta de madera que el Papa quería ver. Durante el verano de 1517, permaneció en Carrara, donde había pasado ya casi un año de forma ininterrumpida. Entretanto, los fundamentos de la estructura fueron construidos, «poco a poco», debido a la dificultad de retirar los viejos muros subterráneos y de construir arcos fuertes nuevos[715]. Pasaron los meses de junio y de julio; Miguel Ángel pretendía regresar a Florencia en agosto, pero tanto él como su asistente Pietro Urbano cayeron gravemente enfermos; el artista no se recuperó hasta principios del otoño[716].



Maqueta en madera para la fachada de San Lorenzo, otoño de 1517, álamo, Casa Buonarroti, Florencia.

El 31 de octubre de 1517, en la lejana Sajonia, un monje llamado Martín Lutero clavó noventa y cinco tesis para el debate en la puerta de la iglesia de Wittenberg. La tesis 86 preguntaba: «¿Por qué el Papa, cuyas riquezas son hoy más pingües que las de los Crasos más opulentos, no construye una sola basílica de San Pedro con sus propios dineros, más bien que con los de los pobres fieles?»[717]. De haber sabido Lutero que el Papa estaba gastando su propio dinero en una fachada de mármol inmensamente extravagante para la iglesia favorita de su familia, apenas se habría mostrado más crítico.

No fue hasta el final del año cuando Pietro Urbano finalmente llegó a Roma con la maqueta. Se la enseñó al Papa y al cardenal el 29 de diciembre[718], y les agradó inmensamente, salvo que alguien comentó (Buoninsegni no reveló quién) que la fachada había crecido tanto que Miguel Ángel nunca llegaría a terminarla en vida: comentario profético aplicable, a decir verdad, a casi todos los grandes conjuntos arquitectónicos y

escultóricos de Miguel Ángel.

Debió de ser una tarea de gran magnitud transportar la maqueta a Roma a lomos de mulas si se trataba de la misma que se encuentra ahora en Casa Buonarroti. Tiene más de 2,70 metros de ancho y 2,13 de alto; era un objeto imponente, hermoso y elegantemente clásico. Sin embargo, ha decepcionado incluso a algunos admiradores apasionados de la arquitectura de Miguel Ángel.

La maqueta es excelente, pero carece de la tensión de sus diseños posteriores. Por supuesto, es imposible decir algo definitivo acerca de una estructura que nunca fue construida, pero eso indica que el diseño de Miguel Ángel para San Lorenzo era un poco soso. La falta de emoción arquitectónica podría haber sido compensada por las diez estatuas de santos que habrían hecho gestos imponentes desde todas las plantas (hubo una vez un modelo con figuras de cera, pero ha desaparecido). No obstante, la maqueta indica que Miguel Ángel seguía tanteando como arquitecto, y que quizá, de manera inusual, se sintió afectado por el gusto de León X por lo armonioso y cortés.

Después de ver la maqueta, el Papa y el cardenal quisieron que Miguel Ángel viniera a Roma a hablar al respecto, y el momento llegó. Más de un año después del primer acuerdo verbal con el Papa, Miguel Ángel y él acordaron un contrato, el 19 de enero de 1518[719]. El precio total del proyecto de San Lorenzo se había vuelto a inflar, y era ahora de 40.000 ducados, y Miguel Ángel se haría cargo de todos los gastos y se proponía terminar el conjunto en ocho años. En dieciocho meses, había transformado un proyecto sencillo y más o menos razonable en una hazaña que iba a requerir un esfuerzo hercúleo y unos gastos enormes que lo situaban al borde de lo inviable.

El aspecto más sobrecogedor de toda la empresa era que, según el contrato, la fachada de San Lorenzo debía de realizarse toda ella con el mejor mármol, ya fuera de Carrara o de Pietrasanta[720]. Este era, por supuesto, el material que Miguel Ángel adoraba: una piedra que fuera, como escribió su leal cantero asistente Michele di Piero di Pippo, «como la luna reflejada en un pozo»[721]. Sin embargo, hacer edificios a partir de mármol era algo inusitado, incluso en la Antigüedad, salvo en lugares como Atenas, donde era la piedra de construcción local. Y en Florencia el mármol no era de ningún

modo un material accesible y fácil de conseguir.

Para obtenerlo, primero había que extraer la piedra de vetas de difícil acceso situadas a gran altura en las montañas, y luego deslizar esos fragmentos rocosos, que pesaban toneladas, por las laderas superiores en un trineo o *lizza*[722]. Después había que transportar la piedra hasta el mar mediante carros tirados por bueyes, colocarla en un barco y navegar con ella hasta Pisa. A continuación era transferida a una barcaza que la transportaba al punto navegable situado más arriba del curso del río Arno, en Signa, desde donde se trasladaba a otro carro tirado por bueyes para el viaje final hasta Florencia. El trayecto completo era de unos 150 kilómetros, y a menudo completarlo requería varios meses.

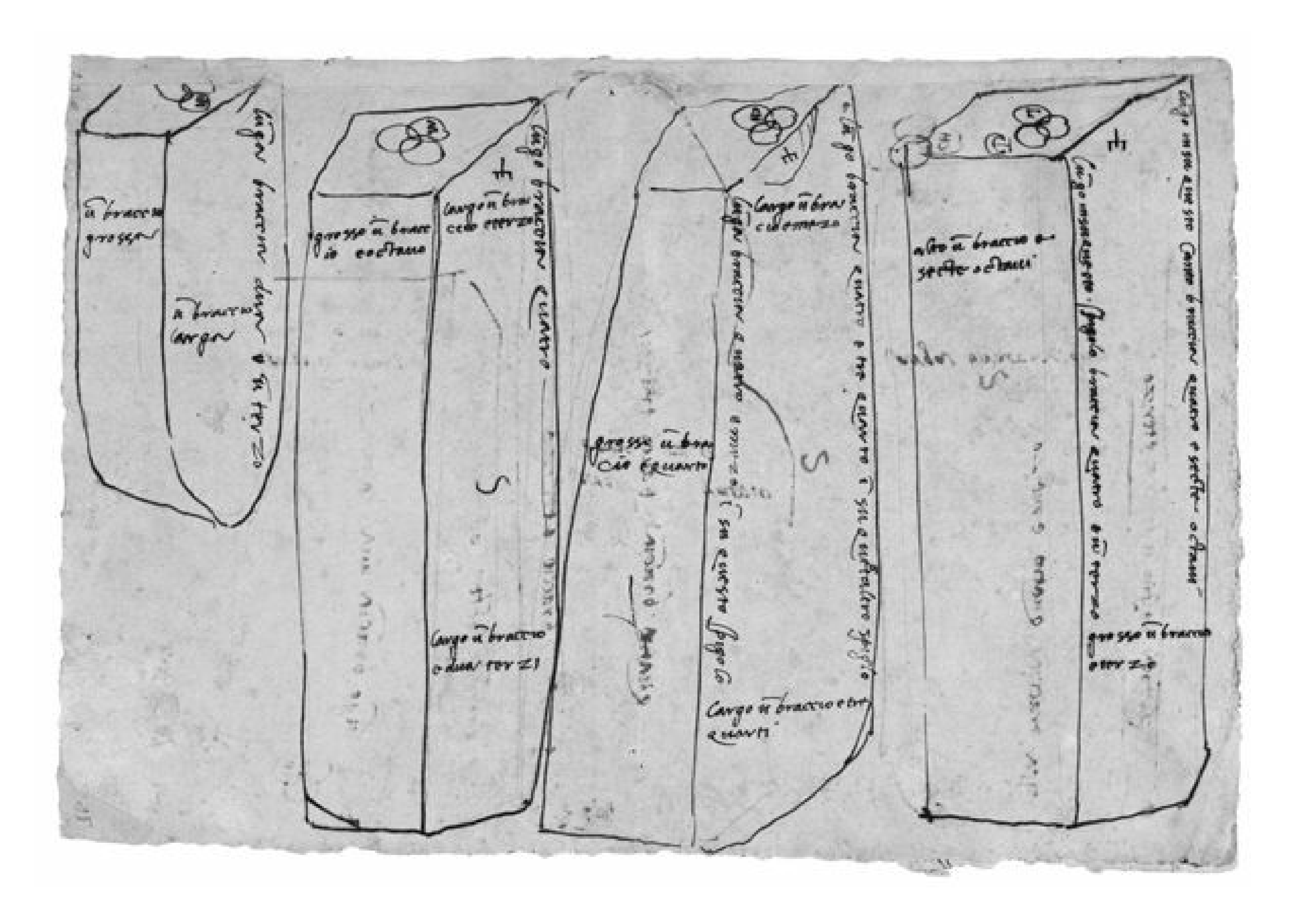
Todo esto era necesario para los bloques de mármol de tamaño ordinario, pero el diseño de Miguel Ángel requería también algo todavía más difícil de extraer y transportar. En la parte inferior de la fachada estaba previsto que hubiera doce columnas de mármol, cada una de ellas de una longitud aproximada de once *braccia* (casi seis metros y medio).

Aquello era de una ambición escalofriante. Habría sido enormemente difícil encontrar siquiera unos bloques de mármol no defectuosos de esas dimensiones, ya no digamos deslizarlos montaña abajo y subirlos y bajarlos de dos embarcaciones. Extraer bloques de mármol destinados a columnas monumentales para grandiosos edificios romanos como el Panteón había sido uno de los grandes logros de la Antigüedad, una hazaña que se logró merced a la mano de obra casi ilimitada del Imperio romano. Miguel Ángel se propuso extraer el material mediante un contingente laboral ad hoc de picapedreros locales supervisados por canteros reclutados en su mayor parte en Settignano, y acostumbrados a trabajar con arenisca, no mármol.

El 13 de marzo de 1518, Buoninsegni envió una carta[723] a Miguel Ángel (dirigida de manera un tanto vaga a este «en Pietrasanta o en Carrara») transmitiéndole el gran placer con el que el cardenal y el Papa habían acogido la noticia de que por fin iba a empezar a excavar en las montañas de Pietrasanta, como llevaban un año rogándole que hiciera. A esta le siguió otra carta[724] del cardenal De Médici, que expresaba su alegría y la de su primo el Papa, así como el placer añadido que les producía no tener que seguir rogándole que hiciera aquello. Lograrlo, no obstante, representó una carga suplementaria para Miguel Ángel. Iba a tener que supervisar la

terminación de una carretera que conducía a las canteras, que estaban situadas en las montañas próximas a una pequeña localidad llamada Seravezza, al norte de Pietrasanta.

En aquellos años Miguel Ángel llevó una vida itinerante. Se estuvo desplazando continuamente entre Florencia, los muelles de Pisa y Pietrasanta, Seravezza y Carrara. Entre 1516 y 1520, según calculó William Wallace, hizo treinta viajes fuera de Florencia y diecinueve a las canteras[725]. A veces sus corresponsales apenas tenían idea de adónde enviar las cartas que le dirigían (una de ellas llevaba el siguiente encabezamiento: «A Miguel Ángel, en Pisa o dondequiera que pueda estar»). Nos lo imaginamos cabalgando por la llanura del norte de la Toscana, subiendo hacia Pietrasanta y Carrara o bajando hacia Pisa.



Esbozo de los bloques de mármol para la fachada de San Lorenzo, 1516-1520, plumilla, Casa Buonarroti, Florencia.

Durante los dos años siguientes, Miguel Ángel estuvo al frente de una

empresa ubicada en un lugar remoto que requería extraer mármol en dos canteras distintas, así como un complejo proceso de transporte por mar, río y tierra, todo ello en unas condiciones en las que las comunicaciones eran lentas y poco fiables. Para dejar claros sus deseos a los equipos que empleaba en las diversas canteras y puertos, Miguel Ángel utilizaba dibujos muy idiosincrásicos.

Se trata de representaciones aproximadas de la forma del bloque de piedra que deseaba Miguel Ángel, con una perspectiva poco profunda y las dimensiones cuidadosamente anotadas. A veces la marca de propietario de Miguel Ángel (tres círculos entrecruzados) aparece inscrita en la base. El efecto resulta poco menos que surreal. La impresión que desprenden es la de una protuberancia aquí, una curva allá, o la de una posibilidad latente: la figura o el miembro arquitectónicos que Miguel Ángel presentía que se encontraban dentro de este o aquel bloque.

Mientras iba de la cantera al puerto, de Florencia al mar, a las montañas y de regreso de ellas, la vida cotidiana de Miguel Ángel proseguía. Al dorso de un seco mensaje de negocios que recibió de Bernardo Niccolini, agente del cardenal de Médici en Florencia, compiló un extravagante menú ilustrado[726]. Dos bollos, una jarra de vino, un arenque y *tortegli* (una variedad de raviolis). Junto a cada una de las descripciones garabateó un dibujo: un jarro repleto para simbolizar el vino, un pescado ahumado ligeramente desconsolado, y así sucesivamente hasta completar la lista, de modo que para cuando había terminado, Miguel Ángel había hecho aparecer, como por arte de magia, dos ensaladas diferentes, vistas desde ángulos distintos, dos cuencos de sopa de hinojo y un platito de espinacas.

Es imposible decir por qué se entretuvo de aquella manera, pero los menús —si eso es lo que son— parecen ser para dos. El otro cuenco de sopa de hinojo habría sido para su asistente, Pietro Urbano, al que le estaba cogiendo un afecto cada vez mayor.

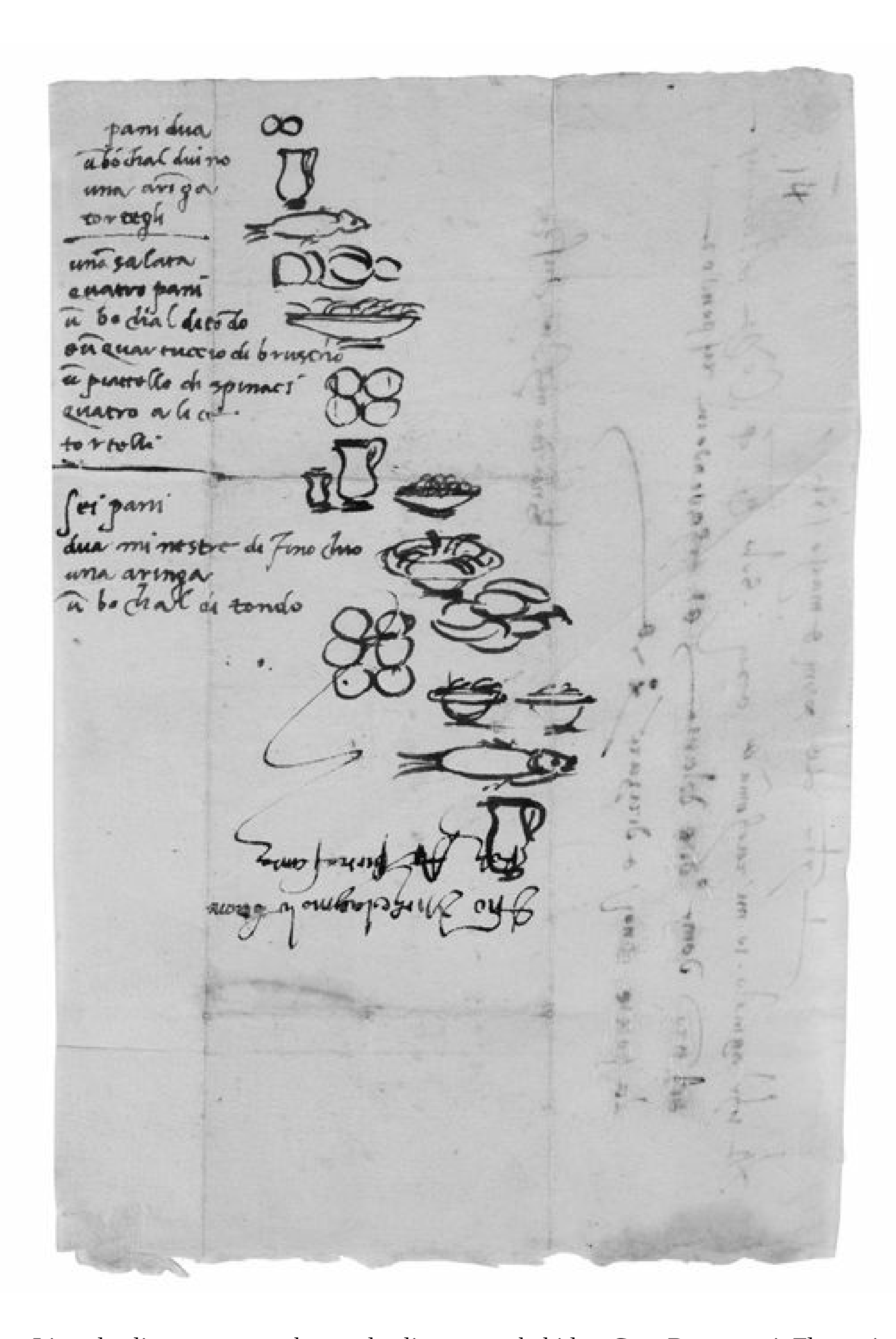
*

Además de la ambición de crear una fachada que fuera «un espejo para toda Italia», Miguel Ángel tenía en mente un proyecto empresarial. Apenas había decidido excavar cerca de Pietrasanta, empezó a hacer campaña para que se le otorgara allí una concesión especial del Arte della Lana, el gremio lanero,

que a su vez controlaba la Opera del Duomo. Las obras de la catedral siempre estaban necesitadas de suministros de mármol. A cambio de abrir las canteras de los alrededores de Seravezza y de proporcionarle mármol a los artesanos del Duomo cada vez que se lo pidieran, Miguel Ángel quería que se le cediera de por vida el derecho a extraer mármol para su propio uso.

En cuanto llegó a Pietrasanta empezó a bombardear a su hermano Buonarroto, que estaba actuando como su representante en Florencia, con preguntas acerca de la concesión. El 2 de abril ya estaba sumido en la impaciencia[727]. Quería que Buonarroto averiguara si Jacopo Salviati —banquero, cuñado del Papa y uno de los personajes políticos más importantes de Florencia— se inclinaba a que se la dieran. En caso contrario, Miguel Ángel insinuó que quizá cambiara de parecer en lo que se refería a extraer mármol cerca de Pietrasanta. Como de costumbre, estaba acosado por las dificultades y se veía a sí mismo como una víctima: «Si se mantiene la promesa que se me hizo, estoy dispuesto a seguir con la empresa, pese a los enormes gastos y problemas que supone, aunque de momento sin la menor certeza de éxito».

Además, quería tener el control sobre la ruta de la extensión de la carretera sobre un pantano y a través de las montañas que tendría que construirse para mover los bloques de mármol. Y quería que todo esto se le concediera, le dijo a Buonarroto que le explicara a Jacopo Salviati, exclusivamente por motivos de espíritu cívico: «En cuestiones de este tipo no busco mi propio beneficio, sino el de mis mecenas y el de mi país». Se trataba simplemente de que él —y solo él— sabía dónde encontrar la mejor piedra.



Lista de alimentos con esbozos de alimentos y bebidas, Casa Buonarroti, Florencia.

Dos semanas más tarde, estaba tan alterado que envió a un asistente a que aguardara en Florencia hasta la noche del jueves 22 de abril, ya que Buonarroto había prometido que para entonces estaría preparada[728]. Si la

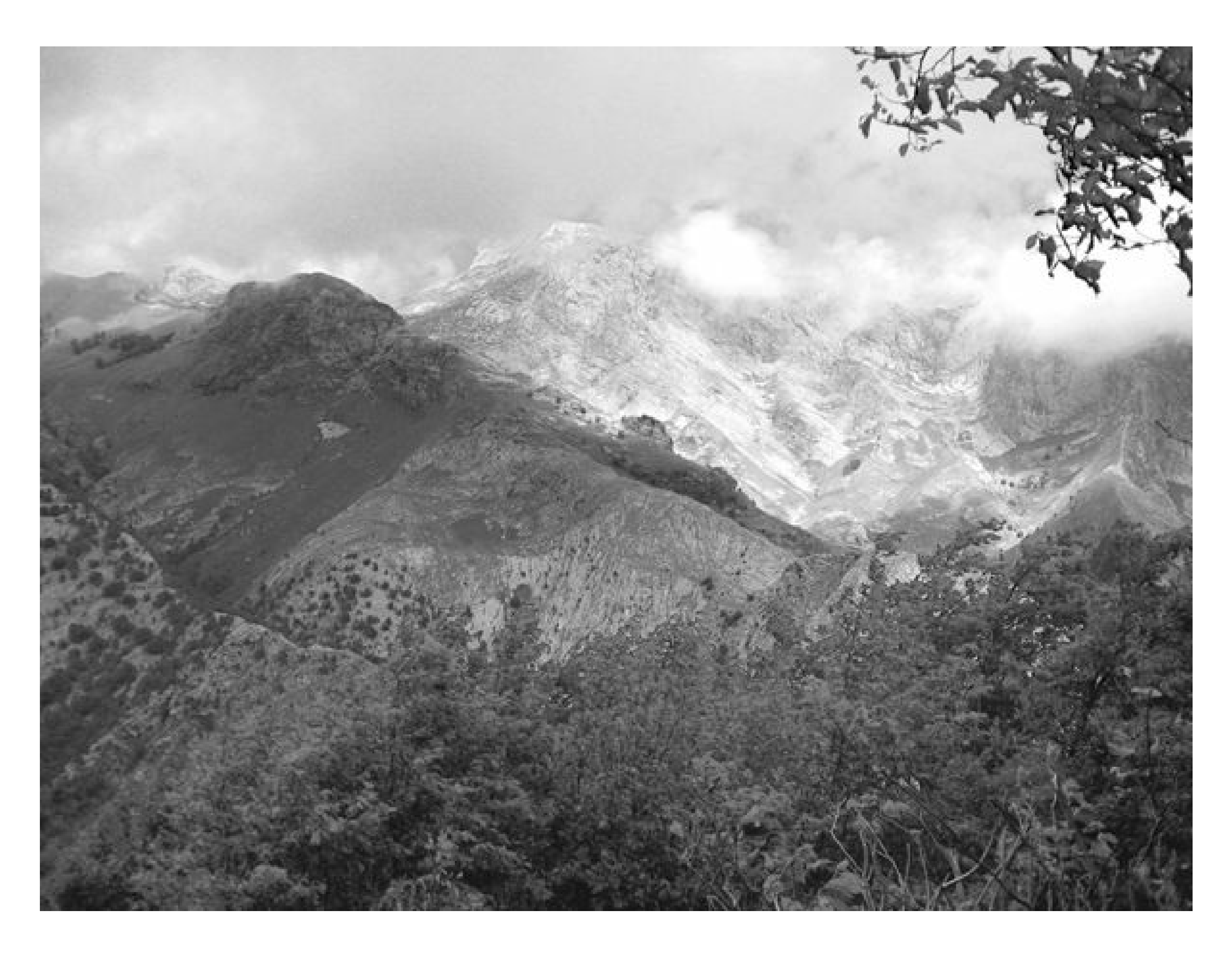
concesión no se le otorgaba para entonces, Miguel Ángel dejaría de extraer mármol de las canteras de Pietrasanta: «Me subiré inmediatamente a un caballo e iré a buscar al cardenal De Médici y al Papa y les diré cómo están las cosas. Y abandonaré la empresa aquí y volveré a Carrara, pues me imploran que lo haga igual que se lo implorarían a Jesucristo».

Mientras tanto, se producían constantes frustraciones. Los *carraresi*, molestos por que se estuvieran abriendo canteras rivales, estaban sobornando a los pilotos de las barcazas para que no aceptasen la piedra de Miguel Ángel. El segundo grupo de barcazas solicitadas por él nunca llegó (hubo más sobornos), los picapedreros de Florencia a los que había hecho venir no sabían nada del mármol y hasta entonces no habían extraído ni una esquirla utilizable de este, al mismo tiempo que le estaban costando cientos de ducados. Es comprensible que Miguel Ángel estuviera fuera de sí.

El 18 de abril escribió un frenético lamento a su hermano desde Pietrasanta: «Al intentar domar estas montañas e introducir la industria en estos lares, me he propuesto resucitar a los muertos… ¡maldito sea mil veces el día en que salí de Carrara! Es el motivo de mi ruina. Pero pronto volveré. Hoy en día, hacer lo correcto es un delito». Finalmente, la concesión fue otorgada el 22 de abril.

*

Uno de los motivos del retraso en que se le concediera a Miguel Ángel su deseo era que no se pudo consultar a Lorenzo de Médici, pues no se encontraba en Florencia. El joven duque iba a casarse con una princesa francesa, Madeleine de la Tour d’Auvergne[729]. Este matrimonio, gran golpe maestro de la diplomacia florentina, se celebró en el Château de Ambroise, en el valle del Loira, que casualmente era donde vivía ahora Leonardo da Vinci, que había aceptado una oferta para formar parte de la corte francesa.



Vista de los Alpes Apuanos, cerca de Seravezza.

Como obsequio para el rey francés Francisco I[730], de parte de Lorenzo, el Papa encargó a Rafael dos cuadros, un *San Miguel derrota a Satanás* y una *Sagrada familia*. Miguel Ángel había oído hablar de ellos por boca de Sebastiano, que lamentó que el primero no estuviera en Roma para desaprobarlos en persona: «No te diré otra cosa salvo que parecen figuras que han estado expuestas a humo, o figuras de hierro brillante, son todo luz y negrura»[731]. En otras palabras, habían sido realizados en esfumado, la técnica de sombras profundas y contornos imprecisos que creó Leonardo da Vinci y que tanto aborrecía Miguel Ángel. «Piensa en cómo van las cosas», gruñó Sebastiano, «¡dos finos ornamentos recibidos por los franceses!».

A mediados de mayo de 1518, Miguel Ángel se encontraba en lo alto de las montañas de Seravezza y se había tranquilizado un poco; informó a Buoninsegni de que la calidad del mármol que había allí era excelente y puso

fin a su carta con una disculpa: «Si al escribirte no lo he hecho de manera tan gramatical como es debido, o si alguna vez he omitido el verbo principal, por favor discúlpame, pues estoy trastornado por un zumbido en mis oídos, lo que me impide pensar con toda la claridad que quisiera»[732].

No es de extrañar que le zumbara la cabeza. De ser un escultor convertido en pintor Miguel Ángel se había colocado a sí mismo en la posición de ser, además, ingeniero civil, contratista, gerente de transportes, pagador y suministrador de material de construcción. En mayo comenzó a extraerse la primera de las columnas gigantes, una tarea larga y laboriosa que llevó cuatro meses en total. Miguel Ángel había pasado la mayor parte del mes de agosto supervisando el procedimiento de trasladar aquel inmenso objeto desde lo alto de las laderas. Berto da Filicaia, el supervisor de la Opera del Duomo, había ayudado prestando 200 *braccia* de cuerda (es decir, unos 116 metros), y dos grandes poleas previamente utilizadas para la construcción de la cúpula de la catedral. Miguel Ángel había mandado construir cabrestantes de nogal en los alrededores, así como una *lizza* particularmente grande para transportar el mármol. Se reclutó a once hombres locales para ayudar. Cabe hacerse una idea de la dificultad de lo que estaba emprendiendo a partir de una carta espléndidamente eufemística que envió en septiembre desde Seravezza a Berto da Filicaia en Florencia, que lo estaba asistiendo con las cuestiones prácticas[733].

Miguel Ángel empezó por anunciar que «aquí las cosas van tolerablemente bien». La carretera extra estaba casi terminada y poco quedaba por hacer: «Es decir, hay unos cuantos peñascos, o más bien salientes, que hay que eliminar». Los hombres que estaban secando el pantano estaban haciéndolo, sin embargo, «tan mal como podían».

Tras ese toque de sarcasmo, Miguel Ángel presentó su principal noticia: «En cuanto a los mármoles, la columna extraída está a buen recaudo, en el lecho del río, a cincuenta *braccia* de la carretera. Arrastrarla hasta aquí ha sido una tarea más difícil de lo que había previsto». Como queriendo quitarle importancia, explicó que la operación no se había desarrollado sin incidentes: «Uno de los hombres se rompió el cuello y murió en el acto, y a mí casi me cuesta la vida».

No obstante, Miguel Ángel finalizó la carta en un tono triunfal: «Aquí es muy difícil extraer y los operarios tienen muy poca experiencia en

operaciones de este tipo. Por tanto, hará falta tener mucha paciencia durante unos meses, hasta que hayamos domado a las montañas y formado a los operarios; a partir de ahí iremos más rápido. Bastará con que realice sin falta lo que he prometido y que produzca la mejor obra nunca realizada en Italia, con la ayuda de Dios».

Ese optimismo estaba poco fundado. El mármol del que se estaba excavando la segunda columna resultó ser defectuoso, de manera que hubo que volver a excavarla entera a mayor profundidad. Al extraerla, por lo visto se rompió. O bien los nervios de Miguel Ángel se vieron adversamente afectados por el fatal accidente o su salud se vio perjudicada por el inmenso esfuerzo y las desilusiones. Pronto llegó a Florencia la noticia de que había caído enfermo, ya fuera emocional o físicamente.

Jacopo Salviati escribió una carta que exhortaba a Miguel Ángel a redoblar sus esfuerzos para levantar aquel monumento y así conquistar honor para Florencia, para sí mismo y para su familia[734]. La reacción de Buonarroto ante el hecho de que su hermano hubiera estado a punto de morir bajo un cilindro de mármol de seis metros fue menos estoica: «A mí me parece que deberías de valorar tu persona más que una columna, que el Papa y que el mundo entero»[735]. Es posible que Miguel Ángel decidiera poner en práctica dicho consejo, porque a comienzos de octubre había vuelto a Florencia.

Entretanto, había intentado establecer un taller capaz de encargarse de todo aquel mármol en Florencia. En julio de 1518 compró por trescientos ducados un solar en Via Mozza, situada al noroeste del capítulo de la catedral de San Lorenzo[736]. Sin embargo, como era habitual en él, no estaba contento con el precio, y de forma no menos habitual, lo subió inmediatamente ante el cardenal De Médici. Alegó que le habían cobrado sesenta ducados más de lo que valía, cosa que el capítulo dijo lamentar, pero que ellos tenían que atenerse a las condiciones de venta enviadas por el Papa.

La reacción de Miguel Ángel ante aquello fue brusca: «Si el Papa está emitiendo bulas concediendo licencia para robar, ruego a Vuestra Muy Reverenda Señoría que a mí también me expidan una, porque me hace más falta que a ellos»[737]. Insinuó que para compensar la diferencia debía concedérsele un poco más de tierra. El solar que ya había comprado era de aproximadamente 40,47 áreas, y en él no tardó en levantar edificios

utilitarios, dispuesto a esculpir mármol a gran escala. El cardenal respondió a la carta de inmediato: a Miguel Ángel debía cobrársele un precio justo, al margen de lo que dijera la bula papal[738]. Y señaló que el Papa estaba dispuesto a darle todo tipo de facilidades y que lo único que deseaba era que la obra siguiera adelante sin pausa.

Mientras Miguel Ángel concentraba toda su atención en la extracción, las obras de ingeniería, el transporte, las barcazas, las mulas, y todos sus demás problemas prácticos, como es natural, dejó de lado todos los demás encargos. De ahí que llegara una retahíla de cartas quejumbrosas de Metello Vari que preguntaban qué había pasado con la estatua del *Cristo de la Minerva* desnudo que había encargado para Santa Maria sopra Minerva, y también por qué Miguel Ángel nunca le había contestado. Según el contrato, habría debido entregarla a mediados de 1518. Dolido, perplejo y persistente, Vari continuó: «Creo que te he escrito muchas cartas sin haber obtenido respuesta a ninguna de ellas, cosa que me sorprende mucho»[739].

No resultaba tan fácil hacer caso omiso del ex-*gonfaloniere* vitalicio, Piero Soderini, que había encargado un relicario y un altar para la iglesia de San Silvestre de Roma que albergase la cabeza de san Juan Bautista[740]. Había pedido a Pietro Rosselli —que había construido el andamiaje para el techo de la Capilla Sixtina— que lo construyera.

Miguel Ángel acabó suministrando el diseño para dicho encargo, pero era demasiado grande para el espacio, que él no había visto. Soderini se sintió decepcionado de no poder acudir a Roma a supervisar la totalidad del proyecto y agregar tumbas para él y para su esposa. Quizá fuera para mejor que el diseño de Miguel Ángel hubiera resultado inadecuado, dado que las buenas relaciones que mantenía con el clan Soderini constituían un peligro para él. Goro Gheri, partidario de los Médici que administraba Florencia en ausencia del duque Lorenzo, había descrito a «esos malditos Soderini» como bestias peligrosas[741].

A esas alturas, como es natural, el cardenal Della Rovere estaba empezando a preocuparse por la tumba de Julio II. El fiel Leonardo Sellaio, que se ocupaba de los negocios de Miguel Ángel en Roma, mantuvo una serie de incómodas entrevistas con el cardenal durante las cuales juró que Miguel Ángel no tardaría en entregar dos nuevas figuras[742].

Sellaio escribió reiteradamente a Miguel Ángel para que entregara al

menos una de las esculturas y así frustrara a sus enemigos. Al parecer *uno gran' maestro* estaba vertiendo aquella ponzoña en los oídos del cardenal[743]. Finalmente, descubrió quién era aquel personaje de tanta relevancia: Jacopo Sansovino. Evidentemente, seguía furiosamente empeñado en vengarse, y por lo visto estaba sembrando dudas parecidas en la mente del Papa.

Tampoco era el único enemigo que estaba dando guerra. En noviembre, el cardenal Della Rovere mostró a Sellaio dos cartas con quejas hacia Miguel Ángel enviadas por Alberico Malaspina, marqués de Massa[744]. En tanto señor de las canteras de Carrara, al marqués le había enfurecido que Miguel Ángel abriera una empresa rival en Pietrasanta. Insistió en que siempre había intentado ayudarlo, pero que el artista «siempre quería pelearse con los hombres y hacer cosas extrañas» (acusación a la que no le faltaba parte de razón). Una de aquellas cartas estaba dirigida al cardenal; la otra, cosa más ominosa, estaba dirigida al Papa.

Hacia finales de diciembre, Miguel Ángel respondió a Leonardo Sellaio dando rienda suelta a una gran cantidad de frustración acumulada[745]. Agradecía que Sellaio le exhortase a trabajar por su propio bien, «pero he de dejarte claro que tales exhortaciones son, sin embargo, otras tantas puñaladas, porque me muero de irritación debido a la imposibilidad de hacer lo que deseo hacer como consecuencia de mi mala suerte». El mármol se encontraba en barcos en Pisa, pero no podía ser transportado a Florencia porque no había llovido y el Arno se había secado: «Debido a ello, estoy más disgustado que ningún otro hombre de la tierra».

El mármol para el *Cristo de la Minerva* de Metello Vari estaba en uno de los primeros barcos de Pisa. Pese a que lo estuvieran presionando, Miguel Ángel no sentía deseos de responder. Hasta la intemperie conspiraba contra él y le impedía completar sus nuevas instalaciones, poco menos que una pequeña fábrica de esculturas: «Tengo en preparación un excelente taller aquí, en el que podré realizar veinte figuras a la vez. No puedo ponerle un tejado porque aquí en Florencia no hay madera, ni es probable que la haya hasta que llueva, y no creo que a partir de ahora vuelva a llover nunca más, salvo si es para causarme algún perjuicio». Aunque no lo dijera en la carta, había vuelto a enfermar, lo que vino a sumarse a (y posiblemente estuviera causado por) sus frustraciones.

En el mes de abril de 1519, Miguel Ángel se encontraba de nuevo en las canteras de Seravezza supervisando la angustiosa tarea de deslizar otra columna de seis metros ladera abajo. Como le dijo por carta a su asistente favorito, Pietro Urbano, se había producido una catástrofe: «Las cosas han ido muy mal. El sábado por la mañana, después de haber realizado grandes preparativos, me puse a supervisar el descenso de una columna, y no faltaba nada en absoluto, pero después de haberla hecho descender unas cincuenta *braccia* uno de los anillos de los aparejos colocados en la columna se rompió, y esta cayó al río en cien pedazos»[746].

La culpa era de aquel anillo, forjado por un tal Lazaro, amigo del capataz de Miguel Ángel, Donato Benti. Parecía lo bastante fuerte como para soportar cuatro columnas, pero después de romperse quedó claro que Lazaro les había estafado proporcionando un eslabón que no estaba hecho de hierro macizo sino que era un cilindro hueco de metal «no más grueso que el lomo de un cuchillo». Todos y cada uno de los presentes había corrido peligro de muerte, concluyó Miguel Ángel, y lo que es peor, «se arruinó un bloque espléndido».

Dos semanas más tarde, el 4 de mayo, se produjo un desastre político de grandes dimensiones[747]. Lorenzo de Médici, duque de Urbino, gobernante de Florencia y principal esperanza de la dinastía, había muerto a los veintiséis años de edad, seguramente a raíz de una sífilis(91) complicada por los efectos de la antigua herida de su cabeza. Desde el punto de vista del proyecto de San Lorenzo, aquello no podía haber sucedido en un momento más inoportuno. A falta de un legítimo heredero de los Médici, no había razón de ser para un monumento dinástico triunfal.

Poco después de la muerte de Lorenzo, comenzaron a llegar al nuevo taller de Miguel Ángel en Via Mozza los primeros cargamentos de mármol[748]. Los inmensos cimientos de la fachada estaban listos. Después de años de deliberaciones y de esfuerzos, pronto podrían comenzar las obras. No obstante, las cosas no fueron así. El cardenal De Médici acudió a Florencia tras la muerte de su sobrino, y antes de marcharse, el 27 de septiembre, ordenó a Miguel Ángel que dejara de extraer mármol. Como señaló este en un escueto resumen de los gastos generados por el proyecto, que escribió a finales del mes de febrero siguiente o a comienzos de marzo: «El cardenal, por orden del Papa, me dijo que no siguiera con la obra […] pues decían que

querían ahorrarme la molestia de transportar el mármol». El fin formal de su carrera como magnate del mármol se produjo en la primavera de 1520. En un *ricordo* escrito el 10 de marzo, Miguel Ángel señaló: «Ahora el papa León, quizá para terminar más rápidamente la fachada de San Lorenzo […] me libera por acuerdo de mis obligaciones».

Durante años, los hermosos bloques de piedra, extraídos, pagados y transportados con lentitud, continuaron amontonándose en Florencia. El proyecto de la fachada nunca fue anulado en la práctica; simplemente se desvaneció. Durante mucho tiempo se siguió esperando que se pudieran reanudar las obras, pero el ánimo de los Médici se había amargado tras la muerte de Lorenzo, duque de Urbino. Se rumoreaba que existían dudas de que Miguel Ángel fuera capaz de terminarla jamás si no trabajaba con otros artistas, cosa que se negaba rotundamente a hacer. Y, cosa más fundamental, el Papa estaba quedándose sin dinero. En torno a la misma época, también se interrumpió otro lujo costoso: tejer los tapices de Rafael para la Capilla Sixtina.

Al exponer los gastos ocasionados por el proyecto, como le había pedido el cardenal que hiciera, Miguel Ángel añadió al recitado de los costes un toque de amargura en estado puro: «No voy a cargar a esta cuenta, además, los tres años que he perdido con esto; no voy a cargar a esta cuenta el hecho de que me he arruinado con la susodicha obra para San Lorenzo; tampoco voy a cargar a esta cuenta el enorme insulto *[vitupero grandissimo]* de que se me trajera aquí para completar la susodicha obra y que después se me la quitara, y todavía sigo sin saber por qué»[749].

Este borrador de carta(92) se escribió en torno al cuadragésimo quinto cumpleaños de Miguel Ángel. Si bien desde la perspectiva contemporánea no era un anciano, de lo que no cabe duda alguna era de que Miguel Ángel había alcanzado ya la mediana edad: pese a sus heroicos esfuerzos, en los cuatro años transcurridos desde que había abandonado Roma no había logrado casi nada. Como más tarde escribió en un poema: «No hay daño tan grande como el del tiempo perdido»[750].



Cabeza conocida como el alma condenada (Il Dannato), c. 1522-1523 (?), tiza negra, Uffizi, Florencia.

15. Tumbas

«En tan enorme esclavitud, con tanta fatiga y tan falsos conceptos, y un alma en peligro, estar donde estoy, cosas divinas esculpiendo»[751].

Miguel Ángel, fragmento de poema 1552

«Un día en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva, uno de los discípulos del pintor Annibale Carracci [1560-1609] le preguntó qué pensaba de la escultura que había realizado Miguel Ángel del *Cristo de la Minerva*. Carracci respondió: “Fíjate bien en su belleza, pero para entenderla a fondo, has de darte cuenta de cómo estaban construidos los cuerpos en aquel entonces”, burlándose así de Miguel Ángel, cuyo estilo no imitaba a la naturaleza»[752].

Anécdota contada por Gianlorenzo Bernini a Paul Fréart de Chantelou, 1665

En la primavera de 1520 se produjo otro fallecimiento, más inesperado que el de Lorenzo de Médici, duque de Urbino. El agente de Alfonso d’Este, duque de Ferrara, visitó la casa de Rafael el 21 de marzo y encontró a este trabajando en pinturas «muy hermosas»[753]. Una quincena más tarde, el 6 de abril, Viernes Santo, a los treinta y siete años de edad, el pintor había muerto de una fiebre repentina, lo que puso fin abruptamente al duelo artístico entre Rafael contra Sebastiano y Miguel Ángel.

*

Durante los años 1517 y 1518, Miguel Ángel había recibido una sucesión de informes de Leonardo Sellaio acerca del cuadro que estaba pintando Sebastiano en competencia con Rafael: *La resurrección de Lázaro*. Era «algo milagroso, así que no creo que vaya a parar a Francia porque jamás ha habido cosa igual»[754]. Al mismo tiempo, él y Sebastiano desprestigiaban la obra de Rafael cada vez que tuvieron ocasión de hacerlo. Al desvelarse los frescos de la logia de Villa Farnesina, encargados por Agostino Chigi, Leonardo Sellaio los consideró vergonzosos: eran «algo insultante para un

gran mecenas, bastante peor que la última *stanza* del palacio del Vaticano»[755].

Sebastiano, Miguel Ángel y Sellaio estaban en exigua minoría. En lo que a la mayoría de observadores concernía, Rafael iba de éxito deslumbrante en éxito deslumbrante. Los mecenas se peleaban por adquirir sus obras. Alfonso d'Este, que había quedado tan impresionado por el techo de la Capilla Sixtina en 1512 que no se había molestado en ver los frescos de Rafael en la Stanza della Segnatura, envió ahora a su agente a importunar incesantemente al pintor de Urbino[756]. Ya era dueño de una obra de Giovanni Bellini, decano de los pintores venecianos (y maestro de Sebastiano, según Vasari), y otra de la estrella en alza del arte en Venecia, Tiziano Vecellio, ya estaba en camino. Un cuadro de Rafael supondría un añadido espléndido a su colección.

Nunca lo recibió, pese a que finalmente Rafael le ofreció el cartón del *San Miguel* que se había enviado a Francia[757]. A falta de algo mejor, Alfonso lo aceptó. Rafael sencillamente tenía un número excesivo de encargos realizados por clientes más importantes, a no ser que estuviera castigando a Alfonso por el desaire de 1512, en el que este se había resistido a dejar de contemplar el techo de la Capilla Sixtina y no se molestó siquiera en echar un vistazo a las *stanze* de Rafael. En cierta ocasión, cuando se presentó en casa del pintor, al enviado de Alfonso se le dijo que no podía ver al maestro porque estaba ocupado en la parte de arriba pintando el retrato de Castiglione[758]. Los proyectos de Rafael no tenían fin: además de San Pedro del Vaticano, diseñó un enorme y lujoso chalé de estilo clásico destinado a convertirse en la residencia romana de la familia Médici, así como palacios para el médico del Papa (Jacopo da Brescia) y para Giovanni Battista Branconio d'Aquila; además había otro apartamento en el Vaticano en el que había que realizar un fresco.

No es de extrañar que cuando, en diciembre de 1518, Sebastiano exhibió el cuadro terminado de *La resurrección de Lázaro* en el Vaticano, Rafael no hubiera empezado siquiera a pintar el retablo rival, *La transfiguración*. Miguel Ángel también había proporcionado diseños para el cuadro de Sebastiano, había ayudado a su amigo con la figura casi desnuda de Lázaro, con la gente que lo rodeaba y, con casi toda certeza, con el Cristo que levanta a Lázaro de entre los muertos con un gesto imperioso (*vid.* imagen 11 del

Álbum). El patricio veneciano Marcantonio Michiel lo vio y señaló en su diario que todos lo habían alabado, incluido el Papa[759].

La ayuda que Miguel Ángel proporcionó a Sebastiano no era algo que no tuviera precedentes. Por ejemplo, parece ser que Leonardo da Vinci ayudó mucho a Giovanni Francesco Rustici con sus esculturas de bronce para el baptisterio de Florencia durante los años 1506-1511, quizá como manera de reforzar las expectativas de un escultor que rivalizara con Miguel Ángel[760]. Ahora bien, el volumen de la ayuda que Sebastiano recibió de Miguel Ángel para una serie de obras sí que carecía de precedentes, y estaba potencialmente llena de peligros. El pintor veneciano, con sus intromisiones, sus sofisticados cumplidos y sus argucias, le complicaba la vida a Miguel Ángel, y es posible que este estuviera empezando a hartarse de él.

Cabe la posibilidad de que Rafael hubiera estado esperando astutamente para ver qué se le había ocurrido a Sebastiano antes de iniciar su propio retablo. Uno de los primeros estudios pone de manifiesto que en determinado momento tenía previsto retratar solo la propia *Transfiguración*, pero luego añadió una escena que mostraba a los discípulos de la izquierda al pie del monte Tabor, incapaces, en ausencia del Mesías, de curar un cuerpo poseído por los demonios[761]. Eso le dio mayores oportunidades de demostrar su brillantez como pintor. En el cuadro final representó tanto la luz —Cristo rodeado de resplandor en la cima de la montaña— como la confusión y las sombras del drama que se desarrolla debajo de él. La comparación del cuadro de Rafael con el de Sebastiano indica —por última vez— que había hecho aquello que tan bien se le daba: aprender del trabajo de los demás, asimilarlo y convertirlo en algo propio.

La composición de la parte inferior de su *Transfiguración* se parece mucho a *La resurrección de Lázaro:* es una maraña de brazos tendidos y de dedos que señalan con vehemencia. No obstante, la composición de Rafael estaba integrada con mayor fluidez y mejor organizada, en parte porque el conjunto había sido concebido por una sola mente, en lugar de ser un corta y pega de un grupo de figuras hechas por Miguel Ángel sobre una multitud y un paisaje inventados por Sebastiano.

Rafael prestó mucha atención a la *Transfiguración*, y estuvo trabajando en ella hasta el momento de su súbita enfermedad final (*vid.* imagen 13 del Álbum). Vasari describió cómo lo tendieron sobre un féretro en la habitación

en la que había estado trabajando, con el panel colgando encima de él: «El espectáculo de aquella obra viviente de arte junto a su cadáver hizo estallar de dolor los corazones de todos los que lo vieron»[762].

Pandolfo Pico della Mirandola relató a Isabella d’Este cómo la corte papal se vio «sumida en el dolor más profundo y universal por la pérdida de las grandísimas expectativas» depositadas en Rafael[763]. De un modo casi blasfemo, señaló que «los cielos han anunciado esta muerte con uno de los signos que marcaron la muerte de Jesucristo, cuando se abrieron las rocas». Los muros del palacio del Vaticano se habían resquebrajado, y a León X, que lloró amargamente a su artista favorito, no había por dónde encontrarlo.

El cuerpo de Rafael fue trasladado en procesión al Panteón, uno de los mayores edificios de la Antigüedad que había sobrevivido, y que había sido transformado en la iglesia de Santa Maria Rotonda. Según un informe de la época, cien pintores acompañaron la procesión con antorchas[764]. La tumba de Rafael era de una envergadura y esplendor sin precedentes para un artista.

Sebastiano estaba menos apesadumbrado. Seis días después de la muerte de Rafael, informó sin rodeos a Miguel Ángel: «Supongo que te habrás enterado de que ha muerto ese pobre Rafael de Urbino, lo que creo que quizá pueda haberte disgustado; y que Dios le perdone»[765]. Acto seguido, pasó rápidamente a anunciar que acababa de colgar *La resurrección de Lázaro* junto a la *Transfiguración* de Rafael en el Vaticano: «Hoy he llevado mi panel de nuevo al palacio donde puede verse el de Rafael, y no me he sentido avergonzado». Estaba claro que Sebastiano creía haberse anotado un tanto, o que al menos había obtenido un empate. Hubo quien no estuvo de acuerdo. El cardenal mantuvo el cuadro de Rafael en Roma como retablo principal de San Pietro de Montorio. *La resurrección de Lázaro* fue enviada a Narbona, donde solo podían verlo franceses de provincias.

Apenas había sido enterrado Rafael, Sebastiano inició una campaña para sustituirlo. El gran premio era la última y la más grande de las suites del Vaticano, la sala que acabó conociéndose con el nombre de Sala di Constantino. La había empezado Rafael en 1519[766], y Sebastiano estaba desesperado por arrebatársela a los principales asistentes y herederos de Rafael, Giulio Romano y Gainfrancesco Penni. A tal fin solicitó a Miguel Ángel que intercediera por él ante el cardenal Bibbiena, al parecer responsable del proyecto.

El resultado mal podría haber sido el que esperaba Sebastiano. Miguel Ángel estaba indispuesto; Pandolfo Pico della Mirandola había finalizado lúgubremente su carta: «Ayer nos dijeron desde Florencia que Miguel Ángel está enfermo»[767]. Apenas habían pasado unas semanas desde que hubiera redactado aquella contabilidad desalentadora y amarga tocante a la fachada de San Lorenzo y el «enorme insulto» que había recibido. Estaba de un humor de perros y no tenía ánimos para pedir favores. Tras una pausa de dos meses envió al cardenal Bibbiena una muestra de súplica cómica harto irónica: «Monseñor: ruego a su Reverenda Señoría, no como amigo ni como servidor, ya que no merezco ser ni lo uno ni lo otro, sino como hombre despreciable, pobre y demente, que dispongáis que el pintor Sebastiano Veneziano desempeñe algún papel en la obra del palacio del Vaticano, ahora que Rafael ha muerto»[768]. Darle al demente semejante alegría podía ser, agregó, un cambio agradable, como comer cebollas en lugar de capón.

Cuando aquella extraña misiva llegó a su destino, no tuvo el efecto deseado por Sebastiano[769]. Este se la llevó al cardenal, que le dijo que el Papa ya había otorgado el encargo para la gran sala a los exasistentes de Rafael. El cardenal preguntó después a Sebastiano si había leído la carta de Miguel Ángel, y el pintor respondió que no lo había hecho, tras lo cual el cardenal Bibbiena se rio mucho. Más adelante, Sebastiano descubrió que Bibbiena le había enseñado la carta al Papa, y que apenas se había hablado de otra cosa en el palacio papal. Todo el mundo pensaba que era graciosísima.

Entonces a Sebastiano se le ocurrió otra idea: Miguel Ángel debía pintar la gran estancia él mismo[770]. Le propuso precipitadamente a un auxiliar papal que se encomendara la tarea a su célebre amigo, y se le respondió que esa sería sin duda una idea maravillosa. Después Sebastiano envió una carta a Miguel Ángel para preguntarle qué le parecía. Este, como acostumbraba a hacer con las indagaciones inoportunas, tardó mucho tiempo en responder.

Inasequible al desaliento, Sebastiano siguió adelante con el proyecto, obsesionándose, cuando no trastornándose un poco, con la cuestión (en cierto momento llegó a sospechar que los discípulos de Miguel Ángel estaban interceptando su correspondencia). Su adoración por este, unida a su determinación de procurarle a su amigo encargos de pintura que manifiestamente no deseaba, es uno de los episodios más curiosos de la

historia del arte. Sebastiano era un caso paradigmático de gran artista enamorado (en términos artísticos) de un artista todavía más grande, que, como comentó el personaje proustiano Swann acerca del amor de su vida, ni siquiera era su tipo.

Sebastiano adoptó la costumbre de merodear por el palacio del Vaticano con la esperanza de obtener una audiencia con León X (estaba claro que no tenía tanto acceso como el difunto Rafael). Finalmente, al cabo de un mes, lo obtuvo. La conversación resultante (rápidamente transmitida a Florencia) permite vislumbrar lo que León X pensaba realmente de Miguel Ángel: «El Papa te aprecia», concluyó Sebastiano, «y cuando habla de ti parece estar hablando de uno de sus hermanos, casi con lágrimas en los ojos, porque me ha dicho que os criasteis juntos, y da muestras de que te conoce y te quiere, pero asustas a todo el mundo, papas incluidos»[771].

León era muy consciente de la originalidad e influencia de Miguel Ángel como artista. «Fíjate en las obras de Rafael», le comentó a Sebastiano, «que al ver las obras de Miguel Ángel, abandonó inmediatamente el estilo de Perugino, y aunque estaba muy dotado, se aproximó más al estilo de Miguel Ángel». No obstante, había un matiz: «Es terrible, como veis; no hay forma de tratar con él». Tras decir León aquello, Sebastiano defendió a Miguel Ángel (o así se lo dijo a este): «Respondí a Su Santidad que tu terribilidad nunca envenenó a nadie y que pareces terrible por el amor que tienes a la importancia de las grandes obras que has realizado»(93)[772].

*

Las muertes de Giuliano y Lorenzo de Médici dinamitaron las esperanzas de la familia. En el verano de 1519, aparte del Papa y el cardenal, la rama adulta de los Médici solo podía presumir de tener un descendiente legítimo: un bebé llamado Catalina, que había nacido el 13 de abril; su madre, Madeleine de la Tour d’Auvergne, siguió a su marido Lorenzo a la tumba dos semanas más tarde. En aquel momento nadie podría haber imaginado que esta huérfana acabaría convirtiéndose en uno de los soberanos más poderosos de Europa.

Lorenzo y Giuliano murieron tan jóvenes y tuvieron un impacto tan reducido sobre la historia que resulta fácil olvidar lo mucho que en otro tiempo se había esperado de ellos. Maquiavelo, que le dedicó *El príncipe* primero a Giuliano, y luego, tras la muerte de este, a Lorenzo, había visto en

ellos la mejor ocasión para que Italia dejase de ser el caótico campo de batalla de los ejércitos extranjeros, como había sido suerte desde que Carlos VIII la invadió por primera vez en 1494.

Los ánimos del Papa y del cardenal empezaron a apartarse de la fachada triunfal de San Lorenzo y a dirigirse hacia la construcción de un mausoleo familiar. Un día de junio de 1519, un mes después de la muerte de Lorenzo, el cardenal De Médici le expuso la idea a un canónigo de San Lorenzo llamado Giovanni Battista Figiovanni[773]. Quería construir una nueva capilla funeraria que albergara a «nuestros padres, así como nuestro sobrino y hermano», o sea, a su propio padre, Giuliano de Médici, asesinado en el complot de los Pazzi de 1478, y al padre de León, Lorenzo el Magnífico, además de los dos príncipes recientemente fallecidos (que también se llamaban Lorenzo y Giuliano, cosa que inducía a la confusión). Expuso un segundo proyecto destinado a San Lorenzo: una biblioteca que acogiera la soberbia colección de libros de la familia Médici. No se hizo nada al respecto durante otros cinco años, pero las obras de la capilla funeraria (o Nueva Sacristía) comenzaron prácticamente de inmediato, en noviembre de 1519.

Miguel Ángel fue nombrado *capomaestro* y fue remunerado por ello por primera vez el mes de junio siguiente[774]. En un principio, sin embargo, puede que no desempeñara un papel muy activo ni que sus ideas fueran especialmente osadas. El plano de planta y los muros exteriores habrían sido acordados muy al principio, seguramente antes de que el cardenal abandonara Florencia a finales de septiembre de 1519. Ahora bien, no habrían requerido demasiado pensamiento, porque el plan consistía en construir algo así como un duplicado de la Vieja Sacristía de Brunelleschi al otro lado de la iglesia, donde estaban enterrados otros cuatro Médici anteriores, entre ellos Giovanni, padre de Cosme el Viejo.

Los muros exteriores del nuevo edificio se confundían sin solución de continuidad con los de la iglesia. En el interior, los diseños iniciales de Miguel Ángel para miembros arquitectónicos en *pietra serena* —la bella arenisca gris verde que se extraía en los alrededores de Settignano y Fiesole— eran diferentes a los de Brunelleschi, pero seguían estando realizados, de modo bastante convencional, en el idioma de Giuliano da Sangallo y Cronaca.

*

Miguel Ángel estaba instalándose ahora en su nuevo cuartel general de Florencia, un espacio grande y vacío cuyo aspecto podemos imaginar a partir de las cuentas de construcción[775]. Tenía suelos de piedra y ventanas cubiertas de tela barata, pero también un toque de refinamiento en el esculpido del ventanal de piedra y los marcos de las puertas. Miguel Ángel compró poleas para ayudar a levantar los bloques pesados y costeó la excavación de un pozo. Seguramente dispondría de un área exterior cubierta por un tejado, pero abierta, para almacenar el mármol; en el jardín había enredaderas, lo que constituía un indicio de domesticidad. Dentro había mesas de trabajo en las que podían realizarse pequeñas maquetas y trazarse bocetos. En los meses de invierno, el interior estaba calentado por una hoguera de carbón.

El proyecto de la fachada de San Lorenzo fue suspendido y la Nueva Sacristía se encontraba en sus etapas iniciales, pero Miguel Ángel seguía teniendo mucho de lo que ocuparse. El mármol para el intento de esculpir la segunda versión de *La resurrección de Cristo* para Metello Vari estaba dentro de uno de los primeros barcos en llegar de Pisa[776]. Este agotador encargo también se encontró, evidentemente, entre las primeras tareas abordadas por Miguel Ángel, porque en enero de 1520 Vari recibió la buena noticia de que estaba prácticamente terminado[777].

A esto le siguió, no obstante, un prolongado estancamiento[778]. En abril Miguel Ángel quiso cobrar el resto de sus honorarios: cincuenta ducados. Vari respondió que primero habría que enviar el *Cristo* a Roma, tras lo cual el dinero le sería pagado de inmediato. Como resultado, *La resurrección de Cristo* se quedó en Florencia. A finales de octubre, Vari aceptó pagar los ducados restantes por adelantado, y el dinero llegó finalmente a Florencia el mes de enero siguiente, un año después de que la estatua estuviera más o menos terminada. Solo después de eso empezó a viajar (muy lentamente) la estatua a Roma por mar. En marzo, Pietro Urbano fue enviado a Roma a supervisar su instalación y añadirle los últimos toques, lo que resultó ser un gran error.

Pietro Urbano de Pistoia —«que vive conmigo»— actuaba como secretario y tenía encargada la realización de las transacciones comerciales; pero era algo más que eso, y era evidente que Miguel Ángel sentía algo por aquel joven. «Trata a mi asistente», escribió a su hermano Buonarroto,

«como me tratarías a mí»[779]. Por su parte, Vasari dijo que Pietro tenía talento, pero que «nunca se esforzaba»[780]. Las pruebas así lo confirman. Miguel Ángel siempre estaba insistiéndole para que dibujara, pero Pietro siempre encontraba motivos por los que no podía hacerlo en ese momento concreto.

La preocupación de Miguel Ángel por él quedó de manifiesto en la magnitud de su consternación tras caer Pietro enfermo. Entre el 29 de agosto y el 5 de septiembre de 1519 gastó dinero en medicinas, mazapán y licores para Pietro, que había enfermado en Carrara, al parecer de disentería[781]. Escribió una carta llena de inquietud desde Florencia pidiéndole que le enviara un mensaje a través de unos canteros: «Estoy ansioso, pues no te encuentras todo lo bien que yo habría querido cuando me marché. Eso es todo. Cuídate».

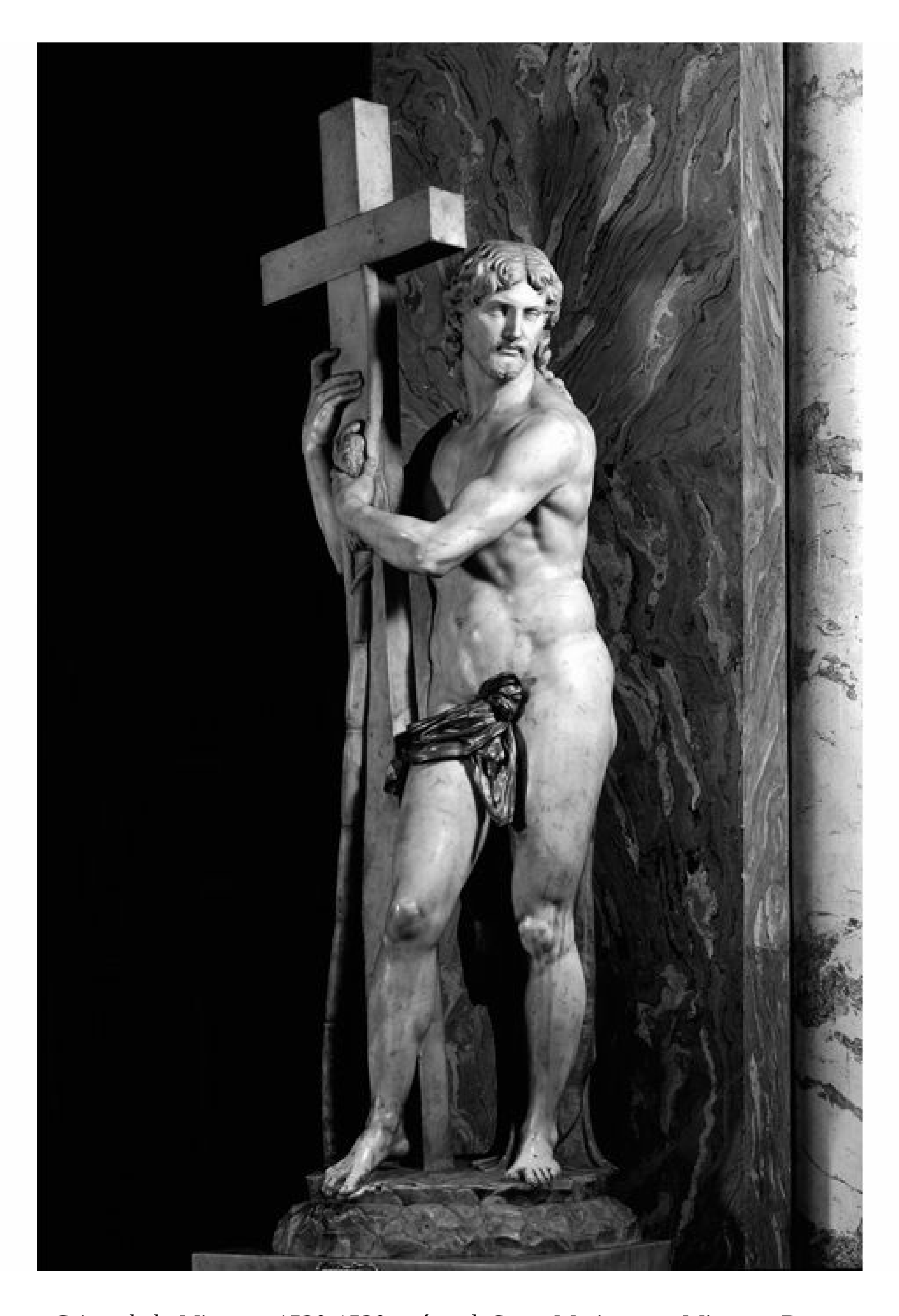
No obstante, Miguel Ángel tenía sus dudas acerca del carácter de Pietro. Mientras vivió con la familia Buonarroti, el joven se vio involucrado en algún tipo de fechorías sin especificar. A comienzos de 1521[782], Miguel Ángel lo desterró a su Pistoya natal (lugar del que había acabado por tener en muy baja opinión, y que le llevó a escribir en un soneto posterior que los pistoyeses eran «envidiosos, arrogantes y enemigos del cielo»).

La tentación y la caída final de Pietro se produjeron un poco más tarde, cuando se delegó en él la instalación de la escultura de *Cristo de la Minerva* en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva en Roma. Él llegó a finales de marzo de 1521, pero la estatua se demoró[783]. Había llegado a Santa Severa, situada en la costa próxima a la desembocadura del Tíber, pero no pudo emprender el trecho final de remontar el curso del río por culpa del mal tiempo. La espera se prolongó durante semanas. Al principio, Pietro estaba lleno de buenas intenciones. Iba a trabajar, bien en mármol o en terracota y, como le había prometido a Miguel Ángel, iba a permanecer en compañía de los florentinos.

Pasaron dos meses antes de que la escultura llegara finalmente al puerto de Roma, la Ripa. Incluso entonces Pietro tuvo grandes problemas para descargarla, «porque querían hacer que Jesucristo pagara una tasa por entrar en Roma»[784]. Miguel Ángel había dejado ciertos detalles refinados (el cabello, los dedos de los pies y de las manos) sin realizar para tallarlos *in situ* (quizá para evitar desperfectos durante el tránsito). Una vez que Pietro

consiguió llevar el mármol a la iglesia, abordó estos detalles y anunció que terminaría el 15 de agosto, festividad de la Asunción[785]. Sin embargo, el 14 de agosto el tedioso Metello Vari dio malas noticias a Miguel Ángel[786]. Pietro había desaparecido de repente, y con él también se habían esfumado un anillo que valía cuarenta ducados, además de una capa y un sombrero.

Sebastiano y otro amigo de Miguel Ángel, Giovanni da Reggio, fueron a inspeccionar el *Cristo de la Minerva*. Consultaron al escultor Federigo Frizzi, discípulo de Miguel Ángel, que había realizado el tabernáculo para la estatua. La opinión general fue condenatoria: «Has de saber que todo aquello en lo que ha trabajado está completamente desfigurado», escribió Sebastiano, «y sobre todo que ha acortado el pie derecho, en el que resulta evidente que se han mutilado los dedos, y también que se han recortado los dedos de las manos»[787]. Frizzi pensaba que ahora las manos «daban la impresión de haber sido realizadas por un confitero: no parecen de mármol, sino como si las hubieran hecho unos pasteleros, de torpes que resultan». Sebastiano opinaba que su hijo de corta edad lo habría hecho mejor en lo que se refiere a la barba. Frizzi se encargó del trabajo y reparó los daños.



Cristo de la Minerva, 1520-1530, mármol, Santa Maria sopra Minerva, Roma.

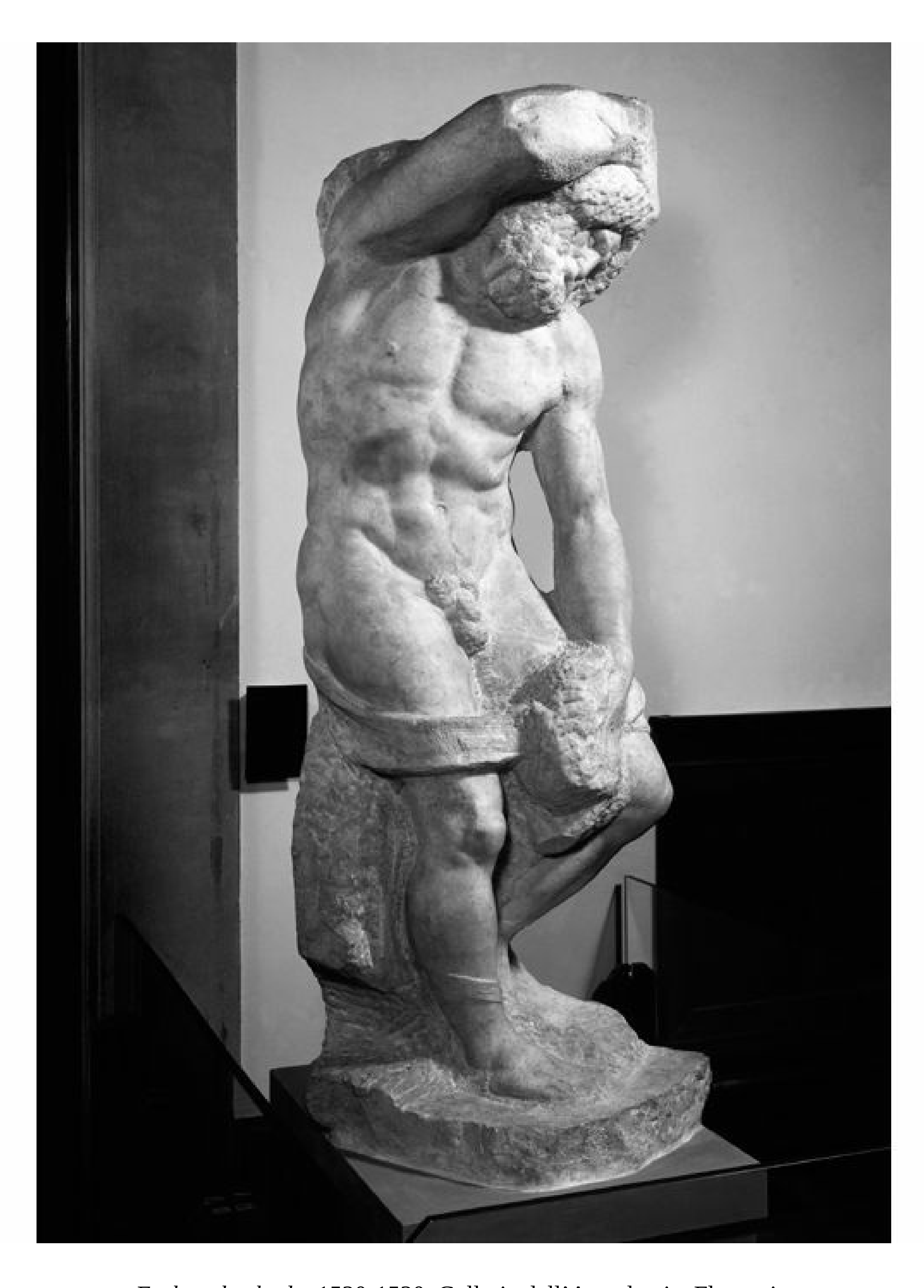
Aquello era un desastre. Los primeros años de la década de 1520 fueron una época deprimente para Miguel Ángel. No solo se había ido a pique el proyecto de San Lorenzo, sino que el *Cristo de la Minerva*, la única escultura

que había completado en más de media década, no había sido un verdadero éxito. Hasta el leal Leonardo Sellaio tenía claras dudas al respecto. La figura, aseguró a Miguel Ángel, «ha sido un gran éxito […] no obstante, allí donde parecía apropiado, he corrido la voz de que no es obra tuya»[788].

Quizá fue porque era una segunda versión, esculpida con rechinar de dientes tras abandonar la primera debido al defecto en el mármol, o posiblemente porque las energías creativas de Miguel Ángel estaban desfalleciendo. No obstante, por el motivo que fuera, el *Cristo de la Minerva* se cuenta entre las obras menos cautivadoras de Miguel Ángel. No es exactamente un fracaso, pero no posee la fuerza emocional de sus mejores creaciones. Para tratarse de un salvador resucitado triunfal, resulta extrañamente estática y un poco fría.

El propio Miguel Ángel parece haberse sentido culpable respecto de la estatua, y se ofreció a esculpir una nueva y tercera versión para Vari[789]. Por el contrario, Vari pidió que le regalara la primera estatua inacabada, la que tenía una veta negra que le cruzaba el rostro. Y en contra de la recomendación de Sellaio, Miguel Ángel se la presentó. El encargo, realizado por amistad, fue exasperante hasta el fin.

Entretanto, Pietro Urbano (despedido por Miguel Ángel) había procedido a descarriarse por completo, según le detalló Sebastiano: «Pietro da muestras de un ánimo muy feo y muy maligno desde que te lo quitaste de encima. No parecen importarle ni tú ni nadie vivo, pero se cree un gran maestro. Pronto descubrirá su error, pues el pobre muchacho nunca será capaz de hacer estatuas. Ha olvidado todo lo que sabe de arte»[790].



Esclavo barbudo, 1520-1530, Galleria dell'Accademia, Florencia.

Había desaparecido durante «muchos días» porque lo estaban persiguiendo los responsables del orden público: Sebastiano había oído decir que jugaba, que frecuentaba a prostitutas, que caminaba afectadamente por Roma con

zapatos de terciopelo y que iba exhibiendo su dinero. La frase empleada por Sebastiano para describir las expediciones de Pietro con aquellos zapatos —*fa la ninpha* («se hace la ninfa»)— insinúa no solo licenciosidad sino también afeminamiento. Sebastiano sentía lástima por él, ya que todavía era joven, a despecho de que hubiera hecho cosas que daba vergüenza contar. Pietro partió para Nápoles, con intención de marcharse a España.

*

Una vez que el *Cristo de la Minerva* estuvo más o menos terminado, a comienzos de 1520 o incluso antes, es posible que Miguel Ángel prestara atención una vez más a la cuestión de la tumba del papa Julio. Había prometido completar algunas figuras más, y las que tenían más probabilidades de haber sido emprendidas en aquel entonces son los cuatro *Esclavos* o *Cautivos* que se encuentran en la actualidad en la Academia de Florencia.

Al igual que el *Cristo de la Minerva*, son decepcionantes, al menos de acuerdo con los criterios estratosféricos de Miguel Ángel. Resulta revelador que los expertos hayan sido incapaces de ponerse de acuerdo sobre si los esculpió el propio artista, si lo hicieron asistentes, o si se trató de una mezcla de ambas posibilidades. Estos gigantes pesados y a medio terminar (comparados por John Pope-Hennessy con el dúo wagneriano Fafner y Fasolt)[791] pertenecen a un universo diferente al de los maravillosos *Esclavo rebelde* y *Esclavo moribundo* de algunos años antes. Posteriormente fueron colocados en la gruta de los jardines de Boboli; los grupos de turistas suelen pasar por delante de ellos sin detenerse rumbo al *David*. La más acabada de ambas figuras, el llamado *Esclavo barbudo*, tiene un aspecto, como el de Miguel Ángel en ocasiones, fatigado y de mediana edad.

Si su interés por la tumba de Julio estaba decayendo, como bien podía haber sido el caso una década y media después de que la idea inicial lo llenara de emoción, su interés por el nuevo proyecto de un mausoleo de los Médici empezaba a avivarse. El motivo de que Miguel Ángel no acudiera a Roma a instalar el *Cristo de la Minerva* él mismo (con unos resultados tan desastrosos) era que iba a realizar otro viaje más a Carrara para seleccionar otra remesa de mármol, esta vez destinada a las tumbas de Lorenzo y Giuliano de Médici.

El 1 de diciembre de 1521, al cabo de unos días de enfermedad, el papa León X murió inesperadamente de fiebre. Aquel suceso transformó la política italiana. El cardenal Soderini regresó precipitadamente desde el exilio a Roma, donde el 6 de diciembre pronunció ante los demás cardenales un discurso dándole gracias a Dios por la muerte del papa León, atacando a los Médici y exhortando a sus colegas a elegir a alguien mejor para sucederle[792]. Era evidente que Soderini seguía indignado por la acusación (injusta, insistía él) de haber participado en el complot Petrucci para envenenar a León cuatro años antes. No obstante, se consideró que su arrebato había perjudicado sus posibilidades de convertirse en papa, que de lo contrario podrían haber sido buenas.

Tal y como resultó, el cónclave inaugurado el 27 de diciembre fue uno de los más abiertos en siglos[793]. Los corredores de apuestas romanos consideraban como favorito al cardenal Giulio de Médici, pero por un margen muy estrecho. Después de que comenzaran las votaciones en la Capilla Sixtina resultó que los partidos pro y anti Médici estaban muy igualados. El 30 de diciembre Giulio de Médici reconoció que no podía ganar y optó por apoyar a su aliado, el cardenal Farnese (que había sido uno de los tres jueces nombrados para juzgar a los demás cardenales por el complot Petrucci). Ahora bien, Farnese tampoco logró obtener los dos tercios de los votos necesarios. Tras la octava votación, decidió renunciar. El cardenal Wolsey tenía cierto apoyo, pero era insuficiente, ya que con cuarenta y ocho años de edad se le consideraba demasiado joven, y por si aquello fuera poco, encima era inglés.

Llegó el Año Nuevo y los cardenales seguían sin ponerse de acuerdo. El 9 de enero el cardenal De Médici pronunció un discurso en el que reconocía que sus candidatos favoritos no podían ganar y sugirió como solución de compromiso a un cardenal holandés, Adriaan Boeyens, de Utrecht. A los sesenta y tres años de edad era lo bastante mayor, y gozaba del favor del sacro emperador romano Carlos V, del que había sido tutor. Así, quizá por agotamiento, los cardenales eligieron al primer papa no italiano en más de un siglo. La multitud romana, que esperaba a las puertas del Vaticano, se sintió horrorizada al recibir la noticia. La mayor parte de la opinión culta romana consideró como una catástrofe que un «bárbaro holandés» o un «alemán loco» pudiera convertirse en papa. Un gracioso hasta puso una señal de «se

alquila» en el Vaticano[794].

Pasaron semanas antes de que el nuevo papa, que ejercía de virrey imperial en España, tuviera noticia de su elección[795]. Adoptó el nombre de Adriano VI, pero transcurrieron casi ocho meses antes de que acudiera a Roma a asumir el cargo. Fue el primer papa en casi veinte años que no iba a requerir los servicios de Miguel Ángel.

*

Si bien disponemos de abundantes datos acerca de la vida sentimental de Miguel Ángel, no existe constancia documental alguna acerca de sus actividades sexuales, caso de haberlas. Condivi describió la constitución física de Miguel Ángel como «sano por naturaleza, y por el ejercicio del cuerpo y por su continencia, tanto en el coito como en la comida»[796]. Es probable que estuviera siendo razonablemente sincero. La clase de placer sexual que le atraía estaba considerada como un pecado grave, y él era un hombre religioso. Resulta llamativo que evitara invertir su dinero a interés —pese a que seguramente le tentara hacerlo—, cabe suponer que con el argumento de que era contrario a la usura. Ahora bien, el consejo que dio a Calcagni dejaba un minúsculo margen: en cuanto al coito, «no lo practiques, o lo menos posible»[797]. Existen indicios de que, a finales de 1521, su firmeza vaciló.

El 14 de diciembre Sellaio puso fin a una carta de noticias con una advertencia inesperada, diciéndole que «no salgas de noche y renuncia a prácticas nocivas para la mente y el cuerpo, de manera que no perjudiquen al alma»[798]. (Por lo visto, Miguel Ángel había adoptado esta costumbre). No existe certidumbre al respecto, pero no resulta difícil adivinar a qué se refería Leonardo. En la literatura cómica toscana, «noche» era una palabra en clave para la sodomía, como indica el título de los magistrados encargados específicamente para ocuparse del problema: el Oficio de la Noche. Según los archivos judiciales, la mayor parte de los encuentros entre varones se producían entre la puesta del sol, cuando terminaba el trabajo, y la tercera o cuarta hora después de la caída de la noche, la hora del toque de queda, en la que se cerraban las tabernas.

En 1514, Maquiavelo escribió una carta a un amigo, Francesco Vettori, que contenía una descripción desenfadada de una salida nocturna semejante

realizada por un amigo común, Giuliano Brancacci. En su libro *Forbidden Friends* [«Amigos prohibidos»], Michael Rocke parafraseaba así la carta:

> Cartografió la búsqueda de Branacci por los callejones que rodeaban el Borgo Santi Apostoli, más allá del palacio de la Parte Güelfa, del otro lado del Mercado Nuevo y hasta llegar a la Piaza della Signoria, la sede del Gobierno, donde se encontró con «un zorzalito» dispuesto a que lo besaran y le «desarreglaran las plumas». Tras su triunfal descubrimiento, selló su conquista, en palabras de Maquiavelo, insertando su *uccello* (pájaro, o pene) en el *carnaiuolo* (morral o ano)[799].

Si esa era la clase de excursiones a la que Miguel Ángel se había aficionado al caer la noche, no tardó en mostrar el suficiente autocontrol como para renunciar a ella. El 4 de enero Sellaio expresó su alivio ante el hecho de que Miguel Ángel se hubiera «curado de una enfermedad de la que pocos se recuperan; y no obstante, no me sorprende porque como tú hay pocos. Es una grata noticia. Persevera»[800]. Esto dejó pocas dudas de que la «enfermedad» en cuestión fuera de naturaleza moral y de que podía ser curada por la extraordinaria fuerza de voluntad de Miguel Ángel (quizá asistida por la sensación de culpa y la vergüenza).

Benvenuto Cellini evocó el recuerdo de salidas nocturnas más decorosas realizadas por Miguel Ángel en 1517-1519 o en 1521-1523 (Cellini se encontraba en Roma en aquellos años)[801]. Allí estaba también cierto joven, de nombre Luigi Pulci, que era «muy elegante y extraordinariamente apuesto», y además dotado de talento tanto para la poesía como para la música: «En Florencia durante las noches estivales la gente acostumbraba a congregarse en las calles y Luigi, cuya voz se encontraba entre las mejores, solía cantar, improvisando todo el rato. Tenía una voz tan encantadora que Miguel Ángel Buonarroti, aquel espléndido escultor y pintor, se apresuraba en aparecer para disfrutar del placer de escucharlo cada vez que sabía dónde iba a actuar». Aquel apuesto cantante estaba acompañado por el propio Cellini, y por un orfebre llamado Piloto, que era íntimo amigo de Miguel Ángel(94)[802].

Según Cellini, Luigi Pulci (cuyo padre había sido decapitado por incesto) tenía una faceta libertina. Algún tiempo después de que se produjeran estas veladas nocturnas musicales florentinas, Luigi regresó a Roma, justo después de «haber dejado a algún obispo u otro e… infestado de sífilis». Cellini lo cuidó hasta que recobró la salud, tras lo cual tuvo una aventura con el sobrino de un cardenal y otra con la amante de Cellini, una cortesana llamada

Pantasilea. Cellini lo atacó con una espada y, tras haberse recuperado de las heridas, Pulci murió en un accidente exhibiéndose con su caballo delante de la casa de Pantasilea.

Dada su apostura y su hermosa voz, es posible que Pulci fuera un ejemplo de la clase de persona a la que el personaje de Miguel Ángel se refiere de forma tan llamativa, como ya vimos, en los *Diálogos* de Giannotti[803]. Cada vez que veía a alguien dotado de talento o de una mente despierta, como decía, «no puedo evitar el sentirme atraído por él; y entonces me entrego a él tan enteramente que ya no soy dueño de mí mismo». Pulci, y si vamos al caso, también Cellini y Piloto, eran personajes que pertenecían a una faceta curiosamente bohemia de la vida de Miguel Ángel.

*

La súbita muerte de León alteró el equilibrio del poder político. De controlar gran parte de la Italia central, los Médici pasaron muy pronto a dominar de manera más bien frágil Florencia, adonde el cardenal Giulio de Médici, ahora cabeza de la familia, se había retirado tras la elección papal. De un modo más bien ominoso para Miguel Ángel, a finales de la primavera de 1522 Francesco Maria della Rovere volvía a dominar Urbino con mano firme[804].

Entre los republicanos florentinos se esperaba que el Gobierno de la ciudad pudiera orientarse más hacia sus preferencias. Los defensores de un *governo largo* («gobierno amplio») querían abrir los cargos a una gama más amplia de candidatos. Al principio el cardenal simpatizó con la idea y luego (de forma típica en él, ya que era un hombre cuyo punto fuerte y cuya debilidad consistía en ver siempre ambos lados de toda cuestión) cambió de parecer.

Esto enfureció a su vez a algunos exaltados que había entre los idealistas republicanos a los que conoció en los jardines del Palacio Rucellai, conocidos como los Orto Oricellari[805]. Algunos de ellos idearon una conspiración para asesinar al cardenal el día de San Zenobio, 25 de mayo, en el Duomo, el mismo lugar en el que su padre, Giuliano, había sido asesinado cuarenta y cuatro años antes.

Por desgracia para los conspiradores, un mensajero francés fue sorprendido con mensajes entre disidentes exiliados y, por lo visto, tras ser

torturado, reveló los detalles del plan. Eran varios los Soderini implicados. Dos de los miembros más jóvenes de la familia huyeron y se exiliaron. Al ex-*gonfaloniere* Pietro Soderini, amigo y partidario de Miguel Ángel —que ya había sido depuesto tras el regreso de los Médici a Florencia en 1512— se le confiscaron las propiedades y se maldijo su memoria. Murió poco después, a comienzos de junio. El cardenal Soderini, cuyo cargo eclesiástico le proporcionaba inmunidad, también fue acusado de estar involucrado. Dos jóvenes intelectuales de los Orti Oricellaria, Jacopo da Diacceto y Luigi Alamanni, fueron ejecutados.

No hay constancia de lo que pensó Maquiavelo sobre aquel asunto. Había sido un habitual de las veladas de los jardines; es más, su obra cumbre, los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, estuvo inspirada en dichos encuentros. Ahora bien, Maquiavelo recelaba de las conspiraciones. Estaba de acuerdo con Tácito en que los hombres «han de respetar el pasado pero someterse al presente, y a la vez que deben desear tener buenos príncipes, deben soportarlos con independencia de cómo resulten ser»[806]. Quienes actuasen de otra manera traerían «el desastre tanto sobre sí mismos como sobre su patria».

Miguel Ángel también debió de experimentar emociones encontradas en relación con estos acontecimientos. Tanto Pietro Soderini como el cardenal lo habían tratado con amabilidad(95).

Por el momento, sin embargo, se veía obligado a soportar al príncipe que tenía. Y como mecenas había muchas cosas buenas que decir del cardenal Giulio de Médici. Los máximos logros de Miguel Ángel en la mediana edad (y por encima de todo, su evolución como arquitecto) fueron el resultado directo de una asociación tan estrecha que al cardenal prácticamente habría que considerarlo como un colaborador.

Su idea inicial para la tumba en la nueva capilla de los Médici fue una repetición en miniatura de la primera idea para la tumba de Julio II: un monumento independiente en el centro de la capilla[807]. Ahora bien, el cardenal se opuso: resultaba difícil comprender cómo semejante tumba podía ser lo bastante grande como para proporcionar un monumento para cuatro individuos importantes diferentes y a la vez dejar suficiente espacio libre en lo que habría de ser una estancia de tamaño moderado. Así que tras un intento más de realizar un monumento independiente, Miguel Ángel

comenzó a pensar en uno adosado.

El diseño elemental de al menos las dos tumbas de los Médici más jóvenes —Lorenzo, duque de Urbino, y Giuliano, duque de Nemours, conocidos como los *capitani*— debió de decidirse, aunque fuera de manera muy aproximada, antes de abril de 1521, porque justo después Miguel Ángel volvió a marcharse de nuevo a Carrara a supervisar la extracción de más mármol[808].

El verdadero problema de diseño, sin embargo, residía en la tercera tumba, que, gracias a ulteriores muertes, guerras y revoluciones políticas todavía por llegar, nunca llegaría a construirse[809]. Uno de los cuatro muros de la capilla estaba ocupado por el altar; si los otros dos contenían tumbas para los *capitani*, entonces los Lorenzo y Giuliano anteriores (conocidos como los *magnifici*) tendrían que compartir un mismo monumento. Miguel Ángel, sin embargo, había establecido una división de las otras dos tumbas en tres secciones o naves. Esto encajaba con tumbas individuales: un sarcófago en el centro, con la efigie encima, y otros elementos dispuestos simétricamente alrededor, como puede verse en las tumbas que llegaron a completarse (o al menos, como veremos, que quedaron semicompletas).

No obstante, tres en dos no caben. Era extremadamente complicado integrar en un diseño tripartito dos sarcófagos y dos esculturas fúnebres. Sin embargo, un montón de estudios muestran que Miguel Ángel intentó hacer eso. Cuando pasamos de uno a otro, los elementos (pilastras, sarcófagos, columnas, volutas) mutan y se vuelven a combinar entre sí. La fecundidad pura y dura de las ideas de Miguel Ángel es asombrosa: no una o dos soluciones, sino un torrente multiforme.

Esa era precisamente la clase de problema de diseño que le encantaba al cardenal. Años más tarde, Benvenuto Cellini describió una ocasión, después de que el cardenal se hubiera convertido en papa, en la que quería un broche para su capa del tamaño aproximado de un platillo[810]. En él debía aparecer una figura de Dios Padre y en el centro un diamante enorme y hermoso. Muchos otros artistas producían diseños, y todos ellos hacían lo obvio y colocaban la joya en el centro del pecho de Dios Padre.

«El Papa, que tenía muy buen criterio, vio lo que había sucedido», y tras mirar unos cuantos esbozos, dejó de lado los demás y solicitó ver el modelo de Cellini: «Para poder ver si has cometido el mismo error que ellos». Sin

embargo, a Cellini se le había ocurrido una solución brillantemente heterodoxa. Había convertido el diamante en un trono sostenido en el aire por querubines, en el que estaba sentado Dios girándose de manera que las piernas se encontraban a un lado pero la cabeza y la parte superior del cuerpo miraban hacia el otro. Tras verlo, al Papa se le iluminó la mirada y exclamó: «¡No lo habrías hecho de ningún otro modo ni aunque hubieras sido yo mismo!».

Se trataba de palabras reveladoras. Giulio de Médici pensaba como un artista. Así como a su primo, León X, prefería la arquitectura clásica elegante y de buen tono, a él le deleitaban la novedad y la originalidad. Abundan en su correspondencia las descripciones del placer que le produjeron las innovaciones arquitectónicas de Miguel Ángel en el transcurso de los años venideros y el asombroso interés que mostraba por detalles como los marcos de las ventanas y los techos. No hay constancia de lo que hablaron Miguel Ángel y él durante los largos meses que pasó en Florencia en 1522 esperando la llegada del nuevo papa, pero cuesta creer que no se produjeran muchas audiencias como la descrita por Cellini, en las que examinara y debatiera los diseños de Miguel Ángel y espoleara al artista a mostrarse cada vez más osado.

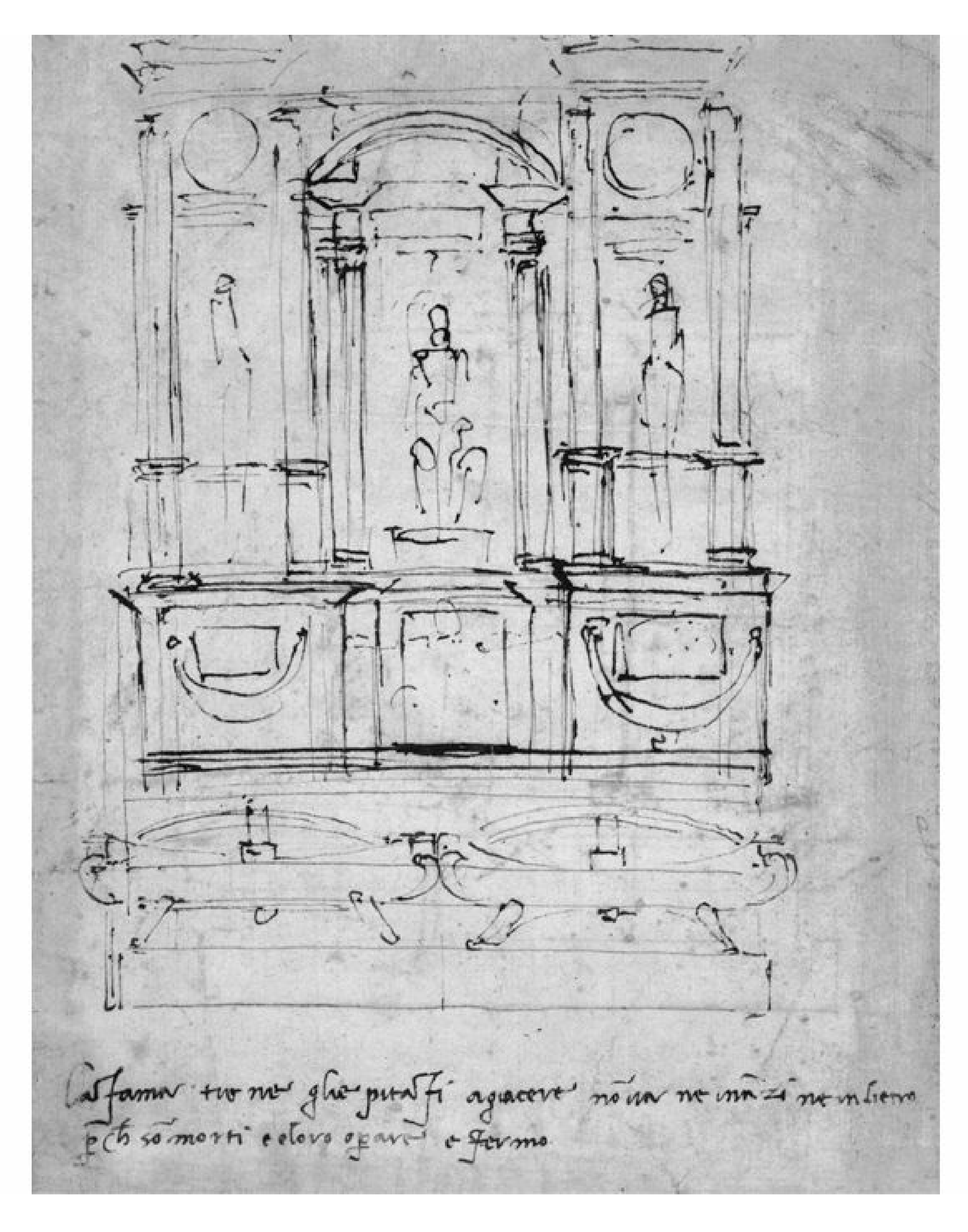
Mientras Miguel Ángel se afanaba con el enigma de la tercera tumba, fue transformándose en un arquitecto de extraordinaria audacia. Empezó a manejar el vocabulario arquitectónico de cornisas, capiteles y triglifos con la misma familiaridad que manejaba el del cuerpo humano: como algo que podía recomponer y reinventar en función de su imaginación.

*

En el verano de 1522, los nueve años que se habían concedido a Miguel Ángel para que finalizara la tumba de Julio II tocaron a su fin. Los agentes de los Della Rovere perdieron muy poco tiempo en poner a punto un arcabuz legal apuntándole a la cabeza.

El nuevo papa, Adriano VI, llegó a Roma a finales del verano. No dejó la menor duda de que estaba convencido de que era escandaloso que la tumba de uno de sus predecesores siguiera sin terminar casi una década después de la muerte de este. Durante la primavera siguiente se redactó un *motu proprio*, o sea, un documento que expresaba los deseos del Papa «por propio

impulso»[811]. Miguel Ángel tenía que terminar inmediatamente la tumba o reembolsar el dinero. La suma que los albaceas propusieron al año siguiente era de 8.000 ducados. Se daba la casualidad de que era levemente superior al valor total de las inversiones de Miguel Ángel en propiedades[812]. De haber tenido que efectuar el desembolso, Miguel Ángel habría perdido toda la riqueza que tan cuidadosamente había ido acumulando.



Estudio para tumba doble destinado a las tumbas de los Médici en la Nueva Sacristía, c. 1521, plumilla, British Museum, Londres. Es una de las numerosas ideas que Miguel Ángel esbozó para la nunca realizada tumba de Lorenzo el Magnífico y su hermano asesinado, Giuliano.

El poder de los Della Rovere estaba en alza, y a su cabeza estaba el duque

Francesco Maria, que volvía a tener Urbino bajo su control, y que (al igual que Miguel Ángel) había sufrido un enorme insulto a manos de León X y los Médici. El cardenal Della Rovere, con el que Miguel Ángel había tratado ante todo acerca de la tumba, había muerto en septiembre de 1522. El otro albacea del testamento de Julio II era Lorenzo Pucci, el actual cardenal Santi Quattro, que anteriormente había sido el tesorero papal con el que Miguel Ángel había negociado en relación con los pagos por el techo de la Capilla Sixtina.

Aretino había legado al cardenal Santi Quattro, contable eclesiástico y abogado en derecho canónico, las mandíbulas del elefante Hanno, «para que pudiera devorar sin problemas todos los ingresos de Jesucristo»[813]. Según el político e historiador florentino Francesco Guicciardini, fue Santi Quattro quien sugirió a León X que la construcción de San Pedro del Vaticano podía ser convenientemente financiada mediante la venta de indulgencias[814] (lo que provocó involuntariamente la Reforma protestante)(96). El papa Adriano acusó a Santi Quattro de malversar dinero procedente de esas mismas indulgencias, pero el cardenal Giulio de Médici intervino para salvarlo.

El cardenal De Médici también demostraría ser un poderoso protector de Miguel Ángel y, en efecto, no tardaría mucho en devolver al redil a Santi Quattro. No obstante, había una condición: el cardenal tendría que protegerlo de las consecuencias de no terminar el monumento al papa Julio solo si Miguel Ángel trabajaba en sus propios proyectos. Y claro, fueron esos proyectos —las tumbas de los Médici, más la fachada y la biblioteca de San Lorenzo— los que habían impedido a Miguel Ángel concentrarse en la tumba de Julio para empezar.

*

Después de que Miguel Ángel hiciera de Florencia su base de operaciones, y sobre todo después de suspenderse el proyecto de la fachada de San Lorenzo y de que la fase más intensiva de extracciones hubiera tocado a su fin, los roces entre él y el resto de los Buonarroti fueron en aumento.

A finales de febrero o principios de marzo de 1521 hubo una tensa disputa. Miguel Ángel hizo venir airadamente a su padre desde Settignano, pues estaba furioso por que Lodovico se hubiera estado quejando de que su hijo lo había echado de casa. Como de costumbre, Miguel Ángel protestó diciendo

que la víctima era él: «Jamás, hasta el día de hoy, desde el día en que nací, se me ha ocurrido nunca hacer nada, grande o pequeño, contrario a tus intereses; y todas las dificultades y penalidades que he soportado de continuo, las he soportado por tu bien»[815]. ¿Cómo podía Lodovico decir que Miguel Ángel le había echado de casa? «¡Es el colmo, sin contar las preocupaciones que tengo por otros motivos, todas las cuales soporto por tu bien!». Suplicó a su padre, «por amor de Dios» y no por él, que acudiera a Florencia desde Settignano a hablar del asunto. No parece que el encuentro resultase fructífero. Lodovico agregó una nota de resentimiento al final de la carta de Miguel Ángel: este le había obligado a acudir a Florencia y luego (es de suponer que después de haber discutido más aún) lo había echado y lo había golpeado varias veces. Esa no era en absoluto la forma en que se suponía que los hijos florentinos debían tratar a sus padres.

En el verano de 1523 otra tremebunda disputa familiar de los Buonarroti alcanzó el punto de ebullición. Quizá porque Lodovico Buonarroti tenía ya casi ochenta años y, como a menudo señalaba, se estaba aproximando a la muerte (lo cierto es que vivió otros ocho años más), Miguel Ángel decidió zanjar la cuestión de las finanzas familiares[816]. La cuestión fue arbitrada por dos parientes, que propusieron que a cambio de condonar deudas y garantizar la herencia de Gismondo, su hermano más pequeño, Miguel Ángel se convirtiera en propietario legal de la casa de campo familiar de Settignano, y que Lodovico gozara del usufructo de la casa y de la propiedad mientras viviera. Se trataba de un acuerdo bastante justo, pero a los Buonarroti los sacó de sus casillas. Lodovico, que nunca había destacado por su racionalidad, y que ahora se había vuelto de lo más cascarrabias, concluyó que se le estaba despojando de toda su propiedad y que lo estaban arrojando a la calle. Amenazó con demandar a Miguel Ángel, que reaccionó furiosamente.

Por primera vez en una correspondencia que abarcaba veintisiete años, en lugar de empezar su respuesta por un «Querido padre», lo hizo con un liso y llano «Lodovico». Las acusaciones de su padre, se quejó, lo estaban matando: «Si mi existencia es causa de enojo para ti, has encontrado la forma de ponerle remedio […]. Di de mí lo que quieras, pero no me escribas más, porque me impides trabajar»[817].

La carta terminaba con una nota ominosa: «Cuídate, y guárdate de

aquellos de los que tengas que guardarte, pues el hombre solo muere una vez y no resucita para corregir lo que ha hecho mal. Incluso un asunto como este lo has postergado hasta la hora de la muerte. Que Dios te asista».

Como secuela de esta pelea, el resto de la familia abandonó las viviendas que Miguel Ángel había comprado en la Via Ghibellina[818]. A comienzos de agosto, el cuñado de Lodovico, Raffaello Ubaldino, informó de dos encuentros que había tenido con Miguel Ángel[819]. El artista expresó su gran disgusto de verse solo de aquella manera, y Ubaldino resumió sus sentimientos en una sola frase: «No considero que tenga padre ni hermanos ni nadie más en el mundo».

El estado de ánimo de Miguel Ángel era melancólico. En una extraña carta enviada a un nuevo amigo, Giovanni Battista Fattucci, sacerdote florentino vinculado al Duomo, se quejaba de un sastre que este le había recomendado: «Nunca dejó que me probara el jubón, que quizá podría haber arreglado de manera que me fuera bien»[820] (era estrecho por la parte del pecho). Miguel Ángel fechó la carta como sigue: «En la hora undécima, cada una de las cuales se me antoja un año». Al fondo de la carta escribió: «Tu muy fiel escultor en Via Mozza cerca del Canto all» y lo acompañó de un pequeño dibujo de una *macina*, una piedra de molino.

El lugar en cuestión («la esquina de la piedra del molino») estaba cerca. No obstante, Miguel Ángel debía de estar refiriéndose a un modismo: encontrarse en las piedras de molino, o sea, estar afligido[821]. En julio de 1523 escribió que, aunque tenía una gran tarea que realizar (no está claro si se refería a la tumba de Julio o a las de los Médici), dudaba de su capacidad para cumplirla: «Estoy viejo y en malas condiciones, porque cuando trabajo un día, luego tengo que reposar cuatro»[822]. Tenía cuarenta y ocho años.

En realidad, no estaba absolutamente solo. Había incorporado un nuevo miembro a su hogar, un joven de diecisiete años llamado Antonio Mini, que más o menos había reemplazado a Pietro Urbano[823]. Y a comienzos de 1522 apareció en su vida otro joven, un muchacho de diecinueve años llamado Gherardo Perini, cuyos orígenes sociales eran más elevados que los asistentes de Miguel Ángel. Perini era, en palabras de Vasari, «un caballero florentino» que fue el gran amigo de Miguel Ángel[824]. No era un asistente ni un cantante libertino como Luigi Pulci, sino un joven caballero, la clase de persona de la que Miguel Ángel se enamoraría una y otra vez, y cada vez

más a fondo, en los años venideros.

El 31 de enero de 1522, Perini envió a Miguel Ángel un mensaje entusiasmado que indicaba que no se conocían desde hacía demasiado tiempo[825]. Estaba dispuesto, y siempre lo estaría, a ofrecerle cualquier servicio y esperaba volver a verlo pronto y conocerlo mejor. Miguel Ángel respondido al «joven prudente, Gherardo Perini, en Pesaro»[826].

Todos los amigos del joven Gherardo, escribió Miguel Ángel, estuvieron encantados de oír que el joven se encontraba bien, prosiguió coquetamente, sobre todo «los que te conocen y te aprecian especialmente». Pronto esperaba cerciorarse de cada detalle del bienestar de Gherardo viéndolo en persona, «porque es algo que me importa». Terminó con una nota de cierto trastorno: «En el día no sé qué de febrero, según mi criado, tu pobre y siempre fiel amigo, Miguel Ángel».

Los términos eran distintos a los que había empleado para dirigirse a Pietro Urbano (floridos, incluso caballerescos), y en lugar de obsequiar a Gherardo con un regalo tan prosaico como unas medias, como había hecho en el caso de Pietro, le regaló obras de arte y (con casi toda seguridad) poemas.

Vasari relató cómo Miguel Ángel le había obsequiado con dibujos, entre ellos «algunas cabezas en tiza negra, que son divinas»[827]. Tres de ellas han sobrevivido(97), y una está acompañada por un breve mensaje íntimo: «Gherardo, hoy no he podido venir». Eso indica que el dibujo podría haber sido una elegante disculpa por una cita a la que no acudió, y que anotara las palabras en la parte inferior poco antes de que un asistente se lo llevara a Perini.

Miguel Ángel no fue el primer artista en regalar dibujos, si bien se trataba de una práctica bastante nueva, ya que la noción del dibujo como obra de arte independiente en lugar de como parte utilitaria del proceso de trabajo de un pintor constituía una novedad en sí misma. Ahora bien, los de Miguel Ángel eran inusitados por su cualidad íntima y personal. Regalaba fragmentos de su imaginación.

Otra hoja, con el nombre de Perini escrito en la parte superior, representa una cabeza masculina gritando con emoción violenta, con los tendones del cuello en tensión, la boca completamente abierta, el cabello ondeando salvajemente al viento como las olas de un mar tempestuoso y una capa

arremolinada alrededor del cuerpo. Tiene cierto parecido con los guerreros de *La batalla de Anghiari*, poseídos de furor homicida, pero no parece tratarse de un soldado. El nombre que ha adquirido esta imagen, *Furia*, o *Il dannato* («El condenado») tiene sentido. Resulta difícil no verlo como un autorretrato simbólico y presumiblemente inconsciente: Miguel Ángel en un estado de ánimo de apasionada vehemencia.

En el dorso de una carta de otro pintor —Giovanni da Udine, un antiguo socio de Rafael— fechada en Semana Santa de 1522, Miguel Ángel anotó un poema, quizá escrito pensando en Gherardo: «El alma ensaya en vano mil remedios;/y desde que fui capturado ha estado debatiéndose/por volver al primer camino». Otro poema, escrito en un boceto para las tumbas de los Médici, imagina al escritor como un pez en un sedal, atraído hacia el cielo por la visión del ser amado: «Veo que soy tuyo, y desde lejos soy llamado a acercarme a ese cielo del que vengo, y con tus bellezas como cebo»[828].



Vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, c. 1526-1534, San Lorenzo, Florencia.

16. Nuevas fantasías

«Todos los artistas tienen una deuda grande y permanente con Miguel Ángel, al ver que rompió las ligaduras y cadenas que hasta entonces los habían encerrado en la creación de formas tradicionales»[829].

Giorgio Vasari, 1568

El reinado del papa Adriano VI fue corto (benditamente corto, en opinión de muchos romanos). Llegó a Roma a finales de agosto de 1522 y murió tras una breve enfermedad el 14 de septiembre de 1523. Como solía ser el caso con la muerte de personas prominentes en la Italia de aquella época, se sospechaba que había sido envenenado. El papa holandés fue indudablemente impopular en los cenáculos literarios y artísticos. Se decía que había descrito el *Laocoonte* como «ídolo de los antiguos»[830] y se temía que ordenara quemar las grandes esculturas antiguas de la ciudad para fabricar cal destinada a las obras de San Pedro del Vaticano.

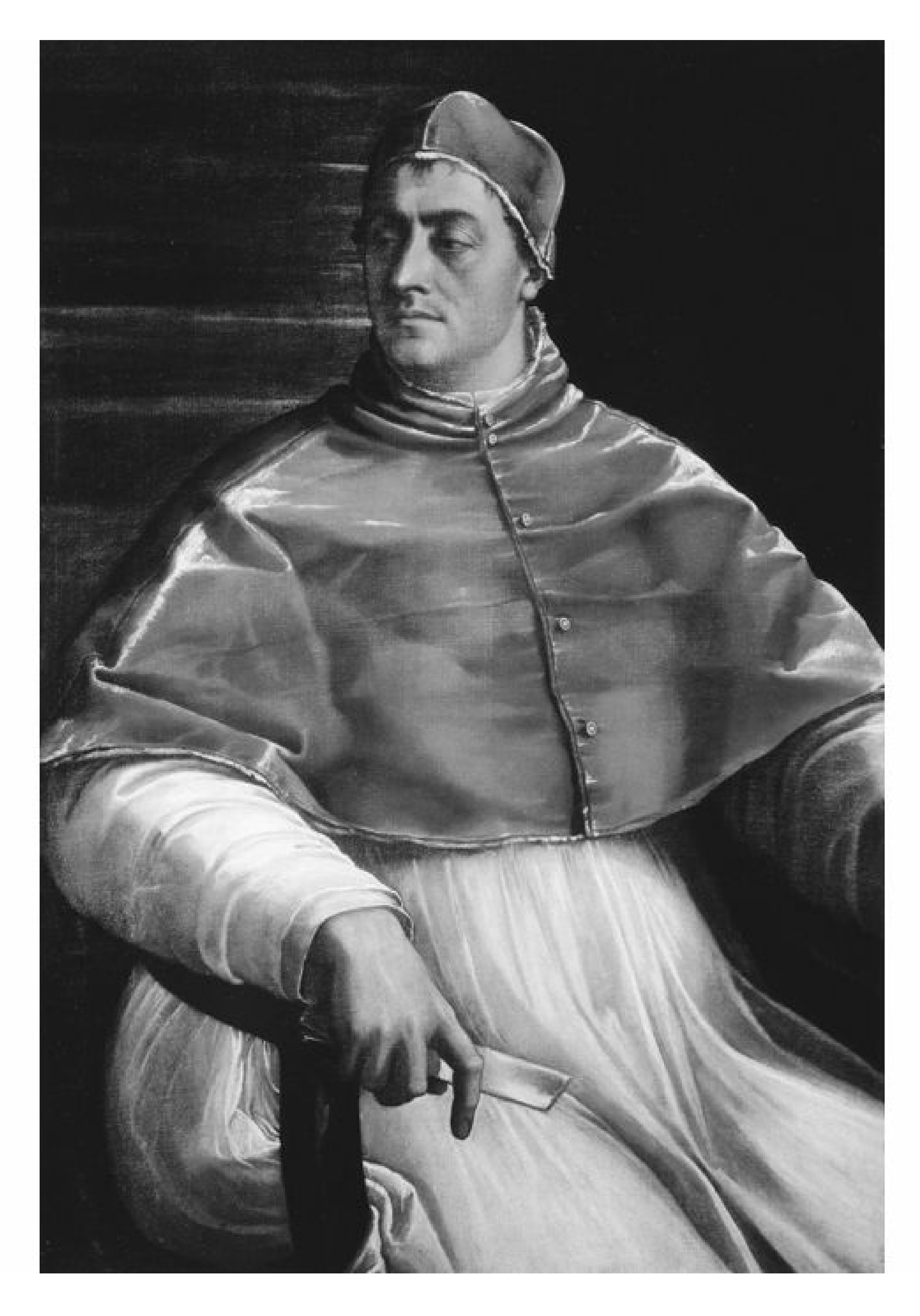
Según Vasari, el Papa pretendía eliminar los frescos de Miguel Ángel del techo de la Capilla Sixtina, a los que calificó de «baño público lleno de desnudos»[831]. De ser así, no fue en modo alguno el último en comparar la obra de Miguel Ángel con una *stufa* o casa de baños, espacio de desnudez pública pero también de asignación sexual y encuentros fortuitos.

El cónclave para la elección de su sucesor comenzó el 1 de octubre[832]. Al igual que la anterior elección papal, estuvo muy dividido, no solo —como solía suceder con los cónclaves— entre partidarios de poderosos monarcas europeos, sino también entre defensores y adversarios de los Médici. Las votaciones comenzaron el 6 de octubre, y parecía que no iban a tener fin. Los corredores de apuestas romanos consideraban que las posibilidades de que se eligiera a un papa en octubre eran de seis contra una, pero los que aceptaron apuestas de ocho contra diez por que el cónclave no iba a concluir siquiera en noviembre salieron mal parados.

El punto muerto terminó por fin la tercera semana de noviembre, en la que la facción francesa propuso como candidato al cardenal Orsini. El cardenal Colonna, que disponía de cuatro votos, odiaba furibundamente al cardenal Giulio de Médici, pero odiaba más aún a los Orsini, enemigos tradicionales de su familia. Después de aquello, Médici se puso rápidamente en cabeza y se convirtió en papa el 18 de noviembre. Adoptó el nombre de Clemente VII. Sucedió de forma prácticamente directa a su primo León; entre ambos papas Médici el interregno había sido breve.

Clemente era otro papa joven, pues solo tenía cuarenta y cinco años, y se le consideraba el hombre más apuesto que jamás hubiera ocupado el trono de san Pedro (concurso poco difícil de ganar). No obstante, se convirtió en papa con una tesorería prácticamente vacía y una Iglesia en proceso de escisión; además, la situación política a la que se habían enfrentado sus predecesores (a saber, la transformación de Italia en el campo de batalla de un conflicto entre superpotencias rivales) era más descorazonadora que nunca. Dos semanas después, mientras escribía a un cantero que supervisaba para él las extracciones en Carrara, Miguel Ángel expresó de una forma poco acostumbrada en él su abierta satisfacción por el resultado: «Habrás oído que Médici ha sido elegido papa, cosa que creo que complacerá a todo el mundo. Espero, por este motivo, que en lo que al arte se refiere, se lleven a cabo muchas cosas aquí. Por tanto, trabaja bien y con fidelidad, de manera que obtengas honor»[833].

Tenía razón. La elección de un segundo papa Médici desbloqueó la financiación de la capilla fúnebre de San Lorenzo. Las obras se habían suspendido parcialmente (aunque la extracción de mármol continuaba), pero poco después de convertirse en papa, Clemente empezó a impulsar el proyecto desde Roma con insistencia. A comienzos de 1524, se emprendieron obras intensivas en el interior de la capilla[834]. En abril, Miguel Ángel contó veintitrés *scarpellini* in situ. Las cifras fluctuaban y en los meses de invierno descendían, pero aun así se trataba de talla de piedra industrial a pequeña escala.



Sebastiano del Piombo, *El papa Clemente VII sin barba*, antes de 1527, óleo sobre lienzo, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.

Por primera vez, Miguel Ángel presidía un equipo enorme de canteros, algunos de los cuales eran escultores por méritos propios, y muchos de ellos

viejos amigos y vecinos. William Wallace calculó que de los canteros de San Lorenzo cuya procedencia pudo averiguarse, el 94 por ciento eran de Fiesole o Settignano (y en su abrumadora mayoría, procedían de esta última localidad), y muchos de ellos pertenecían a un puñado de familias: cinco Ferrucci de Fiesole, siete Cioli, ocho Fancelli y cinco Lucchesino[835]. Uno de los canteros que trabajó en San Lorenzo fue Bernardo Basso, hijo de Piero Basso, el empleado de mantenimiento y encargado de la ancestral granja de los Buonarroti en Settignano, cuya madre posiblemente fuera la nodriza de Miguel Ángel. Era evidente que había recuperado la confianza de este tras su despedida del taller romano.

En Settignano, Miguel Ángel se estaba convirtiendo para entonces en algo semejante al dueño del cortijo[836]. A aquellas alturas poseía propiedades en la zona por valor de 3.313 florines, un valor superior al que estaban tasadas las tierras de los Médici en Poggio a Caiano en 1510 (y había adquirido cantidades semejantes en otras partes).

Es más, los papeles de Miguel Ángel como arquitecto y propietario rural se solapaban. Repartía (y vendía) grano a sus asistentes y les alquilaba casas. Así pues, como siempre, la posición de Miguel Ángel era paradójica. Era un terrateniente, emparentado, como ahora creía, con el conde de Canossa, a la vez que se encontraba al frente de grandes proyectos de construcción y manejaba el mazo y el cincel con sus propias manos.

A los canteros y asistentes se los identificaba a menudo mediante apodos: el Fraile, el Padrino, el Zurdo, el Pollo, Anticristo, Puercoespín[837]. Diríase que eran como esas cuadrillas alegres y bromistas con las que se podría topar uno en cualquier obra. Lo que Miguel Ángel no hacía, y parece haberse resistido resueltamente a hacer, era contratar a nadie que hubiera obtenido un estatus siquiera remotamente equivalente al suyo, o sea, a otro maestro escultor. Andrea Sansovino, su antiguo rival en el momento del encargo del *David*, escribió una carta muy cordial a principios de marzo para ofrecer sus servicios a «un hermano muy fiel»[838]. Había hablado con el Papa en Navidad, y Clemente había dicho que le alegraría mucho que Sansovino ayudase en San Lorenzo si a Miguel Ángel le agradaba la idea, pero por lo visto no fue así. Sansovino escribió de nuevo, pero de aquella propuesta no salió nada.

Miguel Ángel estaba trabajando con un pequeño ejército de colaboradores,

no como lo había hecho Rafael (como director de una compañía de repertorio de individuos brillantes y dotados de talento), sino con el fin de asegurarse de que la mano de obra pusiera en práctica sus ideas de forma casi tan precisa como si él mismo manejara las herramientas. A comienzos de 1524 Miguel Ángel realizó una maqueta de madera de tamaño natural del armazón arquitectónico de una tumba ducal para proporcionar una guía detallada a los canteros que iban a esculpirla[839]. También realizó plantillas de hojalata y creó perfiles de arquitrabes en papel para asegurarse de que los *scarpellini* siguieran sus diseños al milímetro.

El carácter obsesivo de Miguel Ángel se puede apreciar en sus voluminosos *ricordi* de la época[840], en los que cada clavo, fragmento de madera y libra de yeso era anotado cuidadosamente, acompañado de su coste, así como (hasta que la tarea finalmente se reasignaba a alguien más apto) cada operario, qué trabajo había realizado y qué se le había pagado por él (en junio de 1525 tenía anotados 104 nombres)[841].

En 1524, Miguel Ángel se trasladó a una casa nueva que habían alquilado para él los agentes de Clemente. Estaba en Via dell'Ariento, justo detrás de la iglesia de San Lorenzo. Ahora vivía efectivamente en su lugar de trabajo, y con él un pequeño séquito compuesto por Antonio Mini (el sustituto de Pietro Urbano) así como Niccolò da Pescia (otro miembro de la casa cuyo papel no está claro: «Vive conmigo como parte de mi entorno»), además de un ama de llaves, Mona Agniola.

Podemos imaginar sus desplazamientos en un típico día de julio con ayuda de una nota que envió a su competente *capomaestro*, Meo delle Chorte, otro cantero de Settignano[842]. A mediados de mes le escribió para concertar una cita para el día siguiente e inspeccionar una partida de mármol amontonada junto a la iglesia. Dijo a Meo que se encontrara con él en la Piazza San Lorenzo a primera hora para que pudieran examinar el mármol y comprobar si tenía defectos, «antes de que nos moleste el sol, para que podamos meterlo dentro y tú puedas marcharte».

El propio Miguel Ángel no se habría marchado, sino que quizá habría entrado a inspeccionar las obras que se estaban realizando dentro de la sacristía(98)[843] y luego habría seguido dibujando, esculpiendo y modelando en cera y arcilla, seguramente ya de regreso a su taller de la Via Mozza, hasta bien entrada la noche. Siempre tuvo por costumbre dormir

poco y trabajar mucho.

Como era habitual, tenía ingentes cantidades de cosas que hacer. Miguel Ángel pasó siete meses del año 1524 enfrascado en la confección de maquetas de arcilla a tamaño natural de las esculturas destinadas a las tumbas de los Médici, a fin de probar las poses y las relaciones mutuas de las figuras entre sí y con la arquitectura[844].

Había ideado un diseño tan complejo como el de la tumba anterior, la que estaba destinada al papa Julio[845]. Tendría que haber incluido no solo las figuras que vemos hoy, sino también dioses fluviales reclinados en el suelo bajo las tumbas de los Médici fallecidos más jóvenes, Lorenzo II, por muy breve tiempo duque de Urbino, y Giuliano, duque de Nemours. Otras figuras habrían representado al cielo y a la tierra y el mensaje habría sido, cabe suponer, que el mundo entero —y también el aire, el agua y el tiempo— lloraba a aquellos príncipes.



Tumba de Giuliano de Médici, duque de Nemours, 1524-1534.

De toda esta compleja concepción, solo llegaron a esculpirse las partes principales de las tumbas de los dos Médici menores (incluidas sus efigies y la hora del día), lo que bastó para garantizarles una atención duradera a estos

individuos, por lo demás históricamente insignificantes. Los cuatro ríos ni siquiera fueron iniciados, aunque ha sobrevivido parte de un modelo de arcilla destinado a uno de ellos. Además, se realizaron tres estatuas para la tercera tumba, la de Lorenzo el mayor y su hermano Giuliano, pero nada del armazón arquitectónico. El inexorable avance del tiempo, que traería consigo más muertes y sucesos mortíferos, interrumpió el proyecto mucho antes de que pudiera completarse.

No es de extrañar, dado su carácter, que se produjeran roces entre Miguel Ángel y sus subordinados. En un largo refunfuño escrito el 26 de enero de 1524, en el preciso momento en que las obras de la capilla adquirían el máximo ímpetu, Miguel Ángel describió como sigue sus problemas con sus subalternos: «Es característico del pobre ingrato que si lo ayudas en el momento en que lo necesita diga que, le des lo que le des, bien puedes permitírtelo. Si le das algún trabajo como acto de generosidad, siempre dice que te viste obligado a hacerlo, y que se lo diste a él porque no sabías hacerlo tú mismo»[846].

A continuación, el desagradecido subalterno:

> Aguarda hasta que su benefactor cometa algún error en público y luego aprovecha la ocasión para hablar mal de él y que se le crea. Esto es lo que ha sucedido siempre en mi caso, pues conmigo no ha tenido tratos nadie —me refiero a trabajadores— para quien no haya hecho sin reservas lo mejor que podía. Y no obstante, puesto que me encuentran de algún modo extraño y obsesivo [víctima de alguna *bizarria o pazzia*] que no perjudica a nadie más que a mí, se atreven a hablar mal de mí y a ofenderme.

A Clemente le inquietaba la determinación de Miguel Ángel de gestionar él mismo hasta el último detalle. Con la cristiandad desmoronándose, el papado en crisis y el panorama político violento y tormentoso que reinaba en Italia, dedicaba una sorprendente cantidad de tiempo a preocuparse por su artista favorito. «Ruega a Miguel Ángel que contrate a ayudantes», instruyó a uno de los amigos de este, el sacerdote Fattucci, «por dos motivos: primero porque una sola persona no puede hacerlo todo, y dos, porque nosotros no viviremos mucho más».

Ahora bien, el férreo control de Miguel Ángel sobre los detalles generó unos resultados triunfalmente exitosos, cosa que puede apreciarse en la soberbia claridad, precisión y elegancia de las tallas tanto de la capilla como de la biblioteca. Solo un genio que fuera al mismo tiempo un maniaco del

control podría haber obtenido tales resultados.

Las tumbas constituyen efectivamente un conjunto escultórico, tanto en lo que se refiere a las partes arquitectónicas como a las figuras esculpidas. La imaginación arquitectónica de Miguel Ángel había levantado el vuelo. Entre las dos fases de la construcción de la Nueva Sacristía (o Capilla Médici) se había producido una transformación. Cuando emprendió el proyecto en 1520-1521, Miguel Ángel era un seguidor del idioma arquitectónico florentino de Brunelleschi y Giuliano da Sangallo, pero una vez que las obras adquirieron un ritmo frenético en 1524, era un revolucionario.

Las formas arquitectónicas que Miguel Ángel inventó para la segunda parte del diseño (las tumbas y los elementos circundantes, que fueron esculpidos a partir de mármol, no de *pietra serena*) eran tan radicales que Vasari, que escribió un cuarto de siglo después, no sabía muy bien qué decir de ellas[847]. Por una parte, las encontraba seductoramente atractivas, y por otra inquietantemente irrespetuosas con las venerables reglas de la arquitectura clásica. Alabó los diseños de Miguel Ángel al mismo tiempo que acusó a quienes los imitaban de fantasías «más conformes con el estilo grotesco que con la razón o la regla».

El momento decisivo del avance lo precisó la historiadora de la arquitectura Caroline Elam: se produjo en las ventanas de la tercera planta del interior de la sacristía[848]. Fueron la última parte del armazón de *pietra serena* en instalarse porque eran las que se encontraban a mayor altura. Entre quienes visitan la capilla hoy en día (una fracción de las decenas de millones de personas que irrumpen en masa en la Capilla Sixtina) quizá sean pocos los que levantan la mirada para fijarse en ellas. No obstante, esas ventanas contienen en embrión el potencial no solo para un nuevo estilo, sino para dos. En la ruptura deliberada e ingeniosa de las reglas clásicas por parte de Miguel Ángel se encuentra la esencia de la arquitectura manierista. Más allá de eso, es el hilo conductor que llevará al barroco un siglo después. La arquitectura tardía de Miguel Ángel fue uno de los puntos de partida de Borromini, el arquitecto de mayor talento y audacia de mediados del siglo XVII, cuyo estilo influyó sobre ulteriores generaciones de arquitectos del norte de Italia, Austria y el sur de Alemania.

Lo más radical de estas ventanas es que los laterales no son cuadrados sino que convergen en un ángulo oblicuo. En otras palabras, son dinámicas, se

afanan en ligar la parte inferior de la capilla con el casetón de la cúpula, cuyos segmentos van encogiendo a medida que se aproximan al centro. El conjunto de la parte superior del interior parece flexionarse y contraerse como si fuera un músculo.

*

Después de ser elegido papa, Clemente nunca regresó a Florencia, aunque siguió interesándose muy de cerca por los proyectos de San Lorenzo. Por lo general, sus comentarios e instrucciones fueron transmitidos o por el sacerdote Fattucci o por Jacopo Salviati, que estaba casado con una de las hijas de Lorenzo el Magnífico y, quitando a Clemente, era el último varón adulto de la rama principal de la familia. Era admisible que un cardenal se comunicara directamente con un artista, pero no para el Papa, regente espiritual del mundo. De vez en cuando, sin embargo, artista y pontífice dejaban de lado esta convención.

A comienzos de 1525, Miguel Ángel escribió una carta dirigida directamente a Clemente[849]. Empezaba de forma apologética. Sin embargo, muy pronto Miguel Ángel pasó a emplear un tono sarcástico. Lo que le había llevado a escribir era una frustración aún mayor en lo relativo a los suministros de piedra y (como era habitual en él) quería ocuparse de ello directamente: «Estoy seguro de que, pese a lo haragán e irrazonable que soy, si se me hubiera dejado seguir del mismo modo en que había empezado, todos los mármoles para la susodicha obra estarían hoy en Florencia». Ese «haragán e irrazonable que soy» apuntaba a la intimidad existente entre ambos hombres de mediana edad, que se conocían muy bien el uno al otro.

El 23 de diciembre de 1525, Clemente dio el extraordinario paso consistente en redactar un mensaje directamente dirigido a Miguel Ángel[850]. Se trataba de una posdata a una carta escrita en su nombre por un secretario (el cual agregó una confirmación sorprendida de que Su Santidad hubiera escrito personalmente este pasaje):

> Sabes que los papas no viven mucho, y no podríamos desear más de lo que lo deseamos ver o al menos saber que la capilla con las tumbas de nuestra familia y también la biblioteca están terminadas. Por tanto, te encomendamos una y otra a ti; mientras tanto, procuraremos (como una vez dijiste) hacer acopio de decente paciencia, rogándole a Dios que te dé el valor de sacarlo todo adelante. Nunca dudes de que te vayan a faltar ni trabajo ni recompensas mientras vivamos.

Estaba firmado con una «I» mayúscula de Julio, o Giulio, y tuteaba a Miguel Ángel como signo de intimidad. Aún mayor indicio de la historia compartida de ambos hombres, bajo todas las capas de protocolo, era ese «como una vez dijiste», y tras él una leve reprimenda que el Papa había recordado y se había tomado a pecho: que debía ser paciente. El otro sentimiento que destaca de manera prominente es la impresión de Clemente de que el tiempo del que iba a disponer para llevar a término estas obras tan queridas iba a ser breve.

*

En opinión de varios astutos observadores que pudieron observarlo de cerca, el carácter de Clemente no se adecuaba al ejercicio del poder supremo. El diplomático florentino y amigo de Maquiavelo, Francesco Vettori, señaló que Clemente «tuvo que hacer un esfuerzo enorme para pasar de ser un cardenal grande y respetado a un papa pequeño y poco estimado»[851]. El médico y literato Paulo Jovio pensaba que el Papa tenía «el talento de los Médici para el conocimiento y el criterio singulares en casi todo, incluidas las bellas artes». Esa sutil discriminación, sin embargo, la consideraba prácticamente un vicio[852], pues le llevaba a pasar su tiempo «investigando los secretos de los artesanos y de sus obras con una perspicacia poco menos que depravada»(99)[853]. En opinión de Jovio, Clemente «nunca se engañaba en los asuntos pequeños, mientras que en los grandes y tocantes al bienestar de todo el mundo —cosa poco sorprendente— se engañaba con mucha frecuencia».

Francesco Guicciardini, que actuó como asesor de Clemente, y luego como comandante del ejército pontificio, lo consideraba un indeciso incurable[854]. «Cualquier pequeño impedimento», pensaba Guicciardini, «bastaba para hacerlo recaer en esa confusión en la que había estado languideciendo antes de tomar una decisión, ya que siempre le parecía, después de haber decidido ya, que la opinión que había rechazado era la mejor».

Puede que a Clemente le costara tomar decisiones porque se vio ante un estado de cosas en el que ninguna opción era buena. Lo cierto es que de vez en cuando tomaba una osada decisión estratégica, si bien el resultado tendía a ser desastroso.

Desde la invasión francesa de 1494 el problema fundamental de los políticos italianos había sido que la península estaba dominada por los ejércitos de potencias europeas rivales: Francia, España y (hasta cierto punto) el Sacro Imperio Romano. En parte gracias a la buena suerte, Julio II había conservado la independencia papal mediante súbitos bandazos de una alianza con Francia a un pacto con España. León también había conseguido poco menos que salirse con la suya con semejante política, pero dicho juego se estaba haciendo cada vez más difícil de llevar a buen puerto.

Uno de los impedimentos era consecuencia de un lanzamiento dinástico de los dados en una generación previa. El sacro emperador romano Maximiliano I (1459-1519) había dispuesto el matrimonio de su hijo Felipe con la hija de la reina de Castilla. El resultado fue que su nieto Carlos se convirtió primero en rey de España, y después, tras la muerte de Maximiliano, en emperador del Sacro Imperio Romano, con lo que controlaba Flandes, Holanda, Austria y (de forma menos completa) Alemania. De pronto, en lugar de un equilibrio de poder, surgió la amenaza de una única superpotencia europea.

El 24 de febrero de 1525, los ejércitos del emperador obtuvieron una aplastante victoria sobre los franceses en Pavía, al sur de Milán. Los franceses sufrieron un número enorme de bajas y el rey francés, Francisco I, fue capturado y llevado a Madrid.

A aquellas alturas, los sentimientos de muchos italianos seguramente eran similares a los que se atribuyeron a Henry Kissinger ante la guerra Irán-Irak: lástima que no puedan perder los dos(100)[855]. Pocos meses antes de este gran conflicto, Clemente había escrito a Francesco Sforza, el derrocado duque de Milán por cuyo territorio estaban pugnando Francia y el Imperio[856]. Lamentó la ferocidad y la duración de las guerras que estaban devastando la cristiandad y se excusó por no ser capaz de remediarlo, como a veces les sucede «a aquellos que se ven situados en una posición de gran aprensión y peligro», es decir, a él mismo.

Clemente había sido elegido papa con el respaldo del joven emperador Carlos, pero luego decidió cambiar de política (de forma muy semejante a como había hecho Julio antes que él) y formó una alianza antiimperial entre Venecia, el papado y (una vez liberado Francisco) Francia. Esta fue la Liga de Cognac, constituida en mayo de 1526. Aquella decisión tuvo consecuencias catastróficas para el propio Clemente, así como para su

Iglesia.

Ahora bien, dado que Clemente no disponía de dinero suficiente como para financiar un gran ejército, las fuerzas venecianas constituían el grueso del suyo, a cuyo mando estaba Francesco della Rovere. Al igual que su gran predecesor como duque de Urbino, Federigo da Montefeltro, Francesco complementaba sus ingresos combatiendo como *condottiere*, o sea, comandante de mercenarios. En 1523, antes de que Clemente se convirtiera en papa, se había convertido en comandante de las fuerzas armadas venecianas, y llegó a capitán general al año siguiente[857].

En septiembre de 1526 Francesco Guicciardini, ahora teniente general de las fuerzas pontificias, sugirió que se le otorgara precedencia respecto de Della Rovere[858]; el duque reaccionó golpeando a Guicciardini y tirándolo por tierra antes de ordenarle que desapareciera de su vista, no fuera a ser que le sucediera algo peor. Guicciardini bromeó con que le dio por llevar encima un astrolabio —aparato habitualmente empleado por los astrónomos y astrólogos para determinar las posiciones de las estrellas y de los planetas— para descubrir de qué humor estaba Francesco cada día. El temperamento implacable y colérico del duque no auguraba nada bueno ni para el Papa ni para Miguel Ángel.

*

Pese a la estima que el Papa tenía por las ideas de Miguel Ángel, hubo roces en su relación. Uno de los puntos conflictivos era la estatua de *Hércules*, planeada mucho tiempo atrás para convertirse en acompañante del *David* de Miguel Ángel. Este encargo también llevó a Miguel Ángel a involucrarse en un frustrante conflicto con un escultor más joven: Baccio Bandinelli (1493-1560). Bandinelli quería retar y superar a Miguel Ángel, pero también aspiraba a *ser* Miguel Ángel.

Hasta ese momento, la carrera de Bandinelli había dado indicios de emulación consciente o inconsciente del gran artista. Desde el mismo principio, había tenido el deseo de crear colosos. Según Vasari, siendo todavía un muchacho había realizado en una plaza florentina una escultura en nieve de Maforio, un dios fluvial clásico, de más de cuatro metros y medio de altura[859].

En 1521, Bandinelli había propuesto un monumento fúnebre de unas

proporciones tan enormes como poco prácticas, mayores que los proyectos de Miguel Ángel para Julio II[860]. Estaba destinado a ser la tumba de Enrique VIII de Inglaterra, una locura megalómana que contenía 142 estatuas de bronce de tamaño natural, relieves y una escultura ecuestre del rey encargada gracias a la mediación de Giovanni Cavalcanti, un mercader florentino que comerciaba con Londres.

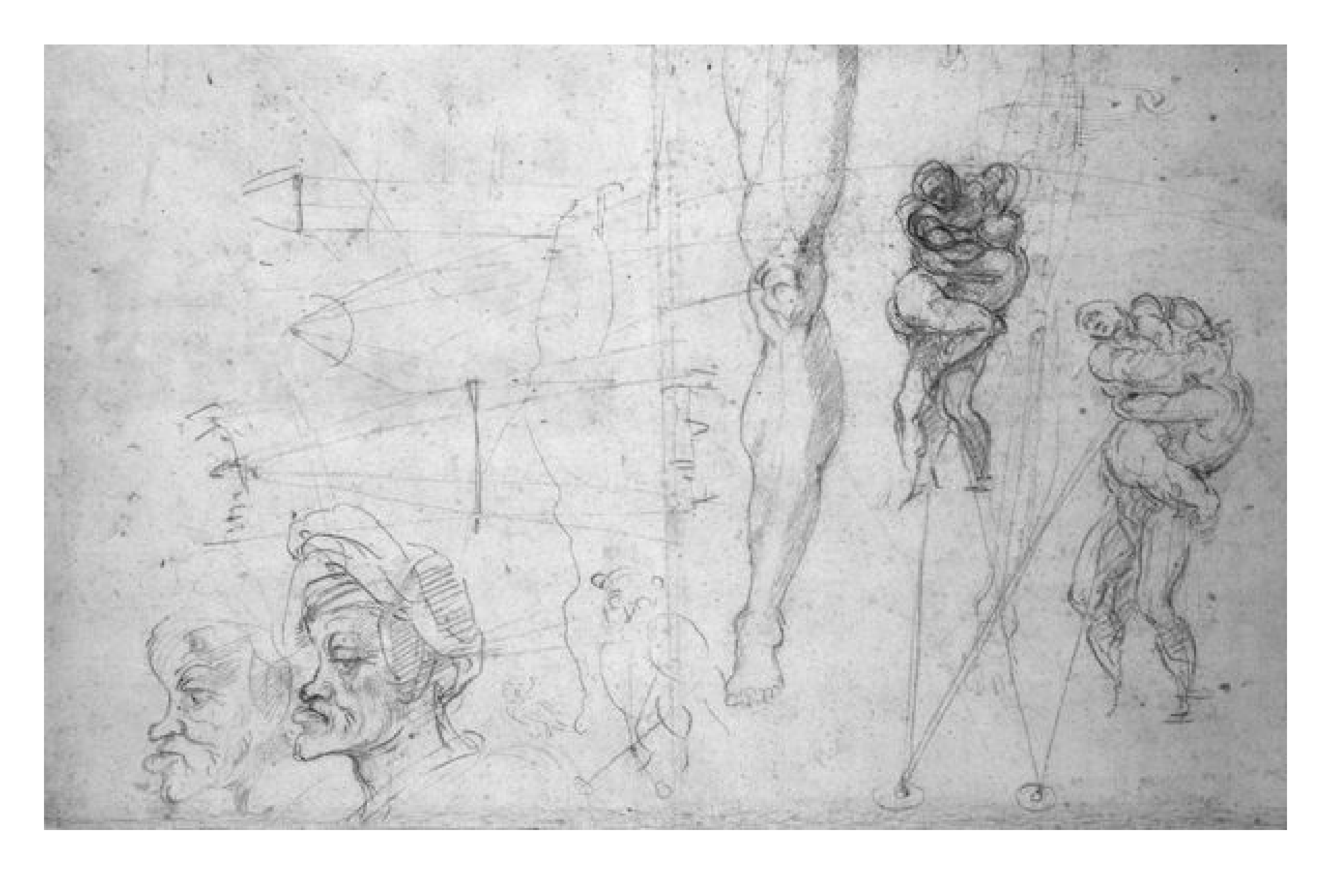
Ahora bien, Bandinelli también tenía una gran desventaja en su contra: su discreto talento. Quizá por dicho motivo, en un principio no parece que Miguel Ángel lo viera como un peligro. Sin embargo, también tenía dos puntos a su favor de los que carecía Miguel Ángel. Al igual que su padre antes que él, era un partidario a ultranza de los Médici, a lo que había que añadirle que estaba versado en adular a la corte papal. Sebastiano lo llamaba *bacino* («besito»).

En 1525 llegó a Florencia un colosal bloque de mármol[861]. Tenía, como el bloque para el *David*, 9,5 braccia de altura (o sea, casi cinco metros y medio); pero a diferencia del mármol a partir del cual se había esculpido este, también era lo bastante ancho como para permitir la talla de un grupo de dos figuras. No cabe duda de que en cuanto lo vio en el acantilado de Carrara (como seguramente sería el caso) Miguel Ángel empezó a soñar con la obra maestra que podía realizar a partir de aquel hermoso bloque rocoso. Bandinelli también acudió a la cantera a examinarlo.

Incluso de acuerdo con las pautas habituales de transporte desde Carrara, sin embargo, aquel bloque monstruoso tardó muchísimo en llegar. La última demora se produjo mientras estaba siendo transferido de una barcaza a un carro tirado por bueyes en Signa para efectuar la última parte del trayecto a Florencia: cayó al Arno y se hundió en la arena. La tarea del rescate fue encomendada al viejo amigo de Miguel Ángel Pietro Rosselli[862]. Una vez que llegó a Florencia en julio de 1525, el bloque fue transportado mediante rodillos hasta la Opera del Duomo (donde durante tanto tiempo había yacido el mármol para el *David*). Bandinelli, que llevaba mucho tiempo esperando ansiosamente la ocasión de rivalizar con la primera obra maestra de Miguel Ángel, se puso a realizar modelos de un Hércules derrotando al gigante Caco[863].

En torno a la misma época Miguel Ángel estaba cuando menos dándole vueltas a una idea ligeramente distinta. En otra de las hojas empleadas

parcialmente para que sus jóvenes aprendices y protegidos realizaran dibujos de práctica[864], bosquejó a un grupo de Hércules en lucha con Anteo, en los que se ve al héroe doblando las piernas por el esfuerzo mientras se aferra al cuerpo desnudo de su enemigo(101) en un abrazo letal pero a la vez ferozmente íntimo. Para Miguel Ángel era el tema de los temas, y el suplemento a una página también llena de ejercicios de perspectiva, lechuzas, cabezas caricaturescas, algunas de ellas seguramente obra del asistente de Miguel Ángel, Antonio Mini, o de Niccolò da Pescia.



Hércules y Anteo y otros estudios (folio recto), además de *Esbozos varios y un poema*, c. 1524-1525, tiza roja, Ashmolean Museum, Oxford.

Aquel fue un periodo en el que Miguel Ángel parece haber pasado mucho tiempo (quizá al atardecer en el taller de la Via Mozza) con varios jóvenes a los que estaba intentando enseñar a dibujar. En una segunda hoja en la que figuran lo que parecen ejercicios de práctica (ojos y matas de pelo) aparece en la parte inferior derecha el nombre de otro conocido del artista: Andrea Quaratesi (1512-1584). O más bien, escrito parcialmente varias veces: «Andrea Quar», «Andra Quar-», «Andrea qu-», además de otra de esas

exhortaciones de Miguel Ángel: «Andrea sé paciente» *(Andrea abbi patientia)*; y en la letra de otra persona: «Me consuela sobremanera». La impresión es de dos personas, una de ellas mucho mayor que la otra, charlando sobre un papel. Andrea Quaratesi debía de ser un adolescente cuando se realizaron estos dibujos a mediados de la década de 1520 (lo que explica la incompetencia escolar de algunos de ellos). Era un joven de una noble familia de banqueros del mismo *quartiere* que los Buonarroti, Santa Croce.



Retrato de Andrea Quaratesi, 1528-1531, tiza negra, British Museum, Londres.

Andrea seguía manteniendo relaciones amistosas con Miguel Ángel media década más tarde: en 1531 y 1532 le escribió cartas amables, aunque breves, a este desde Pisa (la segunda de ellas pedía que le aconsejara acerca de una

casa que pretendía comprar)[865]. Seguramente antes de esto, Miguel Ángel le había hecho a Quaratesi un cumplido poco habitual: dibujó su retrato. De acuerdo con Vasari, Miguel Ángel «detestaba dibujar cualquier tema vivo salvo que fuera de una belleza excepcional»[866]. Desde luego, realizó pocos retratos. No se puede decir que a ojos contemporáneos Andrea resulte extraordinariamente apuesto, pero el dibujo es de una naturalidad delicada, casi flamenca. El retratado parece receloso e incómodo. Es difícil calcular su edad con exactitud, pero quizá estuviera en la segunda mitad de la adolescencia. El dibujo demuestra que si Miguel Ángel rara vez realizaba retratos, no era porque no pudiera hacerlo, sino porque no quería.

En la hoja, junto a los garabatos de lechuzas[867], además de Hércules y Anteo, también aparece un poema: una *canzone*. No parece un ejercicio al estilo de Petrarca sino una amarga reflexión acerca del envejecimiento y el tiempo perdido:

> Ay, ay, pues he sido traicionado,
> por la fugacidad de los días y por el espejo,
> que dice la verdad a todos los que lo miran atentos.
> Es lo que pasa cuando uno al final se demora demasiado,
> como yo he hecho, mientras que el tiempo huía de mi lado:
> de repente se encuentra un día, como yo, viejo[868].

En este poema, teme estar condenado: «No puedo ni arrepentirme, ni estar preparado/ni pedir consejo, con la muerte aquí rondando». Por primera vez, aparece una extraña metáfora recurrente en la obra de Miguel Ángel: mudar de piel, como una serpiente o un mártir desollado: «Ahora que el tiempo muda y me desuella la piel/la muerte y mi alma todavía luchan/por mi final estado, una contra otra».

Había una nota de pesimismo melancólico en las tumbas en las que estaba trabajando. Se trata de un sentimiento natural en los monumentos fúnebres, pero estaba mucho más marcado en las tumbas de los Médici que en el anterior proyecto vanaglorioso de la tumba de Julio. Uno de los temas de la Nueva Sacristía era el paso inexorable y destructivo del tiempo y de los años.

Miguel Ángel dejó una clave acerca de parte de su significado en una hoja de bocetos arquitectónicos, un diálogo entre las figuras de mármol:

> El Día y la Noche hablan y dicen: «Nosotros, en nuestro veloz curso, hemos conducido al duque Giuliano a su muerte; es de justicia que él se vengue de nosotros como lo hace. Y esta es su

> venganza: al haberlo matado nosotros, él, estando muerto, nos ha privado de la luz, y al cerrar sus ojos ha cerrado los nuestros, que ya no iluminan la tierra. ¿Qué podría haber hecho de nosotros, pues, si hubiera vivido?[869]

Le habló a Condivi de un detalle que pretendía incluir pero que al final dejó fuera: «Y para simbolizar el Tiempo, quería hacer un ratón, y había dejado en la obra un poco de mármol para ello (pero después no lo hizo, pues no se lo permitieron) porque tal alimaña roe y consume todo inagotablemente, igual que el tiempo todo lo devora»[870].

Esta historia es demasiado improbable para que Condivi se la hubiera inventado. Da la impresión de tratarse de una broma privada, ya que Topolino, o Ratoncito, era el apodo de uno de los principales asistentes de Miguel Ángel en aquella época, Domenico di Giovanni di Bertino Fancelli (n. 1464), de Settignano. Topolino pasó largas temporadas en Carrara durante la década de 1520 supervisando la extracción y el traslado del mármol a Florencia[871], y desde allí envió frecuentes misivas encantadoras y llenas de cotilleos a su jefe. También trabajó en el pulido de esculturas en 1519 (presuntamente en el *Cristo de la Minerva* y los cuatro *Esclavos*) y más tarde en las figuras de la capilla.

Según Vasari, sin embargo, a Miguel Ángel le divertían sus pretensiones de ser escultor por méritos propios: «Nunca enviaba un cargamento sin incluir tres o cuatro figuras pulidas por él mismo y que hacían que Miguel Ángel casi se muriera de la risa»[872]. Una vez le enseñó a Miguel Ángel una figura de Mercurio que había empezado a esculpir y le pidió su opinión: «Eres un bobo, Topolino», dijo Miguel Ángel, «por querer hacer estatuas. ¿No ves que desde la rodilla hasta el pie a este Mercurio le faltan unos veinte centímetros, y que lo has convertido no solo en un enano sino además en un lisiado?». Entonces Topolino procedió a serrar «el Mercurio en dos por debajo de las rodillas y añadir la longitud requerida» y «dio a la figura un par de borceguíes para disimular los puntos de unión». Esto encaja con la noción de un ratoncito que siempre anda royendo cosas.

*

A comienzos del otoño Miguel Ángel descubrió que iban a entregarle a Bandinelli el maravilloso bloque de mármol extraído del acantilado en

Carrara, lo cual le indignó, y también a muchos florentinos. Un gracioso declaró que el bloque de mármol, «al saber que iba a ser arruinado por las manos de Bandinelli, se arrojó al río desesperado»[873].

Miguel Ángel expresó sus sentimientos en una carta enviada a Roma a comienzos de octubre. Una de las tácticas diplomáticas favoritas del Papa era posponer el funesto día de la confrontación y, en consecuencia, respondió a través de Fattucci que a Bandinelli no se le había otorgado de ningún modo el encargo, y que sencillamente estaba haciendo modelos. Entretanto, Clemente deseaba que Miguel Ángel prestara un poco más de atención a los encargos que él, el Papa, le había hecho, a saber, además de las tumbas ya en curso en la biblioteca, otra destinada a él y a León X, más un ciborio para el altar de San Lorenzo que albergara la colección de reliquias amasadas por Lorenzo el Magnífico.

A continuación propuso lo que parecía un premio de consolación para aplacar a Miguel Ángel: una estatua colosal destinada a ubicarse en un rincón de la plaza delante de San Lorenzo. Miguel Ángel respondió que el desasosiego y la depresión de verse privado del *Hércules* le estaba impidiendo hacer cualquier otra cosa:

> Siempre continuaré trabajando para el papa Clemente con las fuerzas de las que dispongo, que son escasas, ya que soy un anciano, con esta condición: que las burlas a las que me veo sometido cesen, porque me perturban mucho y llevan ya varios meses impidiéndome realizar el trabajo que quiero hacer. Pues no se puede trabajar con las manos en una cosa y con la cabeza en otra, sobre todo si se trata de mármol. Aquí se dice que se supone que es para espolearme, pero os aseguro que son pullas muy pobres que me hacen retroceder[874].

Una vez más volvía a aparecer aquella insistencia autocompasiva en su edad (tenía ya cincuenta años) acompañada de la rabia de verse privado de la piedra. Tanto Fattucci como Jacopo Salviati intentaron sosegarlo. Salviati, pariente próximo del Papa por matrimonio y uno de los miembros más veteranos del entorno papal, escribió en calidad de amigo firme de Miguel Ángel, pero también como alguien que sabía manejarlo.

«Me da una pena muy grande», empezó, «enterarme de las fantasías que te han metido en la cabeza»[875]. Ahora bien, continuó Salviati, si Miguel Ángel dejaba las herramientas de lado de aquella manera eso no haría sino confirmar lo que sus enemigos siempre habían dicho de él, a saber, que nunca completaba nada a la vez que monopolizaba enormes proyectos para él

solo y se negaba a ayudar a nadie más, fuera instruyéndoles u ofreciéndoles una parte del trabajo.

Desde el punto de vista de Salviati, sugerir que se estaba organizando una competición entre Baccio Bandinelli y Miguel Ángel era ridículo: «De ninguna manera puede ponerse a Baccio al mismo nivel que tú, o realizar el menor parangón con tus obras, y lo cierto es que me asombra que estés dispuesto a darle tanto crédito»[876].

Existían buenas razones para no hacerle otro encargo enorme ulterior a Miguel Ángel. Evidentemente, ya tenía más de lo que era capaz de hacer, incluso sin contar la tumba de Julio II. Otra estatua gigantesca, tan grande como el *David* pero más compleja porque estaba compuesta por dos figuras, supondría al menos dos o tres años de trabajo en caso de que la tallara él mismo. Ya tenía muchas esculturas que hacer solo en la Capilla Médici. ¿Cuándo iba a poder cumplirlo?

No obstante, eran muchos los ciudadanos florentinos conscientes de la espléndida oportunidad artística que iba a perderse si Miguel Ángel no esculpía la estatua acompañante del *David*. Un par de obras maestras de Miguel Ángel junto al Palazzo Vecchio habrían sido una visión sensacional. Quinientos años después, nos resulta fácil compartir su desilusión.

Miguel Ángel volvió a escribir a Roma para explicar que varios ciudadanos florentinos le habían implorado que esculpiera el *Hércules*, y que habían agregado que podían esperar unos años a que empezara. «Respondí que, aunque agradecía su amabilidad y la de toda la ciudad, no podía pagársela sino esculpiéndolo, y esculpiéndolo como regalo, en el caso de que el Papa estuviera de acuerdo, ya que me había comprometido ya con él y no podía trabajar en nada más sin su permiso»[877].

La respuesta siguió siendo negativa, y además hubo repetidas manifestaciones de asombro ante el hecho de que Miguel Ángel aún no hubiera respondido al proyecto del Papa para un coloso en la plaza de San Lorenzo. Finalmente lo hizo, pero para entonces su rabia y su depresión se habían convertido en humor sarcástico[878].

En cuanto al coloso, que había de tener cuarenta *braccia* de alto, es decir, más de veintitrés metros de altura, Miguel Ángel empezó a debatir la idea. Pensaba que no tendría tan buen aspecto en el rincón de la plaza que estaba junto al Palazzo Médici (donde había propuesto instalarlo Clemente), sino en

el rincón opuesto, donde en ese momento había una barbería.

Entonces se embarcó en una elaborada fantasía. Puesto que podrían surgir objeciones a la eliminación de la barbería, empezó, quizá el coloso podría estar sentado, con las nalgas «a tal altura que la barbería podía quedar debajo y no se perdería la renta. Y como en la actualidad la susodicha tienda tiene una salida para humos, se me ha ocurrido colocar una cornucopia, que estaría hueca por dentro, en la mano de la mencionada estatua para que sirviera de chimenea».

Así fue cómo Miguel Ángel transformó la estatua heroica del Papa en una figura que tenía una peluquería bajo las nalgas y una chimenea recorriéndole el brazo. Y tampoco quedó ahí la cosa. A la cabeza, al ser hueca, se le podía dar cierta utilidad práctica. Un vendedor callejero que frecuentaba la plaza y que era amigo de Miguel Ángel sugirió que sería apropiada como palomar. Sin embargo, Miguel Ángel pensaba que sería mejor aumentar el tamaño de la figura aún más y transformarla en un campanario para San Lorenzo: «Y con las campanas repicando en el interior y el sonido saliendo de la boca, parecería que el susodicho coloso pide clemencia a gritos, sobre todo en los días festivos, cuando repican más las campanas y estas son más grandes». Terminó con lo que William Wallace calificó de «un galimatías shakespeariano»[879]: «Para hacer o no hacer las cosas que hay que hacer, que ahora dices que no han de hacerse, es mejor dejar que las haga quienquiera que vaya a hacerlas, pues yo tendré tanto que hacer que no puedo hacer más»[880].

El Papa, al ver su sugerencia transformada en una parodia grotesca, respondió (un poco dolido) que su intención había sido seria, no jocosa[881]. Y la idea fue abandonada.

*

Durante la década de 1520, Miguel Ángel estuvo sometido a todas las presiones imaginables: política, financiera, familiar, artística, emocional, sexual… Pero por encima de todo, a la presión derivada de la cuestión, infinitamente postergada, de la otra tumba, la de Julio II.

Las negociaciones al respecto continuaban eternizándose un año tras otro. Como representante de Miguel Ángel, Fattucci lo debatió una y otra vez con el cardenal Santi Quattro. Este hombre, que anteriormente había sido un gran

enemigo de Miguel Ángel, se volvió de lo más flexible después de mantener unas palabras con el nuevo papa.

En marzo de 1524, el cardenal Santi Quattro propuso que la obra ya realizada (incluidos el *Moisés* y los diversos *Esclavos*) se valorase en 9.500 ducados[882]. Lo único que Miguel Ángel tendría que hacer además era una escultura más —de la Virgen— y, si así lo deseaba, el resto podía hacerlo Sansovino o algún otro bajo su supervisión. Más aún, podía esperar hasta que su trabajo para el Papa hubiera sido completado antes de hacer ninguna otra cosa.

Se trataba de una excelente oportunidad, pero de algún modo a Miguel Ángel se le escapó. Es posible que, a la hora de la verdad, no pudiera abandonar la tumba, o que esa posibilidad fuera vetada por el duque Francesco Maria. No cabe duda de que a aquel hombre tan irritable le habría sentado mal ver que se apartaba a un famoso artista de la confección de un monumento a los Della Rovere para construir una obra maestra en honor a sus enemigos los Médici.

En ocasiones, Miguel Ángel pareció inclinarse por abandonar la lucha. En abril de 1525 escribió: «No quiero acudir a los tribunales. Ellos no pueden acudir a los tribunales si admito que me he equivocado. Asumiré que he acudido a los tribunales y que he perdido y que me toca pagar. Es algo que estoy dispuesto a hacer, si puedo»[883]. Esperaba que el Papa lo ayudara a obtener las mejores condiciones posibles.

Al año siguiente Miguel Ángel propuso que el proyecto se redujera a un sepulcro adosado, como el del siglo XV del papa Pío II, cosa baladí en comparación con la majestuosa estructura que Miguel Ángel había imaginado en un principio. Lo haría, dijo este, «poco a poco, a veces una parte y luego otra, y lo costearé yo mismo»[884].

Vendería sus propiedades, resarciría a los herederos de Julio y seguiría con su trabajo para Clemente, «ya que estando las cosas como están no vivo en absoluto […]. No hay ningún otro rumbo que pudiera tomar que fuera más seguro ni más aceptable para mí, o que aliviara más a mi espíritu y pudiera hacerse de forma amigable y sin pasar por los tribunales»[885]. Hasta dibujó un boceto de la idea para un pequeño sepulcro adosado, pero los albaceas de Julio, como cabía esperar, lo rechazaron.

Miguel Ángel estaba atrapado en medio de una lucha entre dos hombres

poderosos —Clemente y Francesco Maria—, pero el dilema también era consecuencia de su propio temperamento. Otro artista, un Jacopo Sansovino o un Rafael, habría manejado el asunto con facilidad. Pero para Miguel Ángel hacer cosa semejante habría supuesto renunciar: a dinero, a control y a su gran concepto original. En momentos de depresión parecía dispuesto a hacerlo, pero a la hora de la verdad, cambiaba de opinión.

*

A comienzos de 1524, el 2 de enero, Fattucci escribió desde Roma contándole a Miguel Ángel que el Papa quería que hiciera diseños para la biblioteca, lo que hasta ese momento se había quedado en propuestas de lo más vago[886]. Como respuesta, el artista se mostró característicamente seco, por no decir que poco menos que cascarrabias: «No dispongo de ninguna información al respecto ni sé dónde quiere construirla»[887]. No obstante, haría «lo que pueda, aunque no sea mi profesión».

Aquel proyecto había estado en suspenso durante décadas. El propio Lorenzo el Magnífico había comenzado a edificar una biblioteca, pero no había llegado muy lejos antes de morir. En 1490, Miguel Ángel hizo su primera escultura, una cabeza de fauno, con un trozo de mármol sobrante que rogó a los albañiles que le dieran. Aquel edificio era, tanto como las tumbas, un monumento a los Médici, a su saber y a su elevada cultura.

La Biblioteca Laurenciana iba a ser la primera obra puramente arquitectónica de Miguel Ángel y, por poco entusiasmado que pareciera que estaba al embarcarse en ella, el resultado fue una obra de extraordinaria originalidad y de una imaginación casi surrealista. A juzgar por la atención que le dedicó, se trataba de un proyecto aún más importante para Clemente que las tumbas.



Escalinata de la Biblioteca Laurenciana, c. 1526-1534, San Lorenzo, Florencia.

A este le preocupaba, por ejemplo, el tipo de madera utilizada para fabricar los bancos de la biblioteca, e instó a Miguel Ángel a sopesar la posibilidad de utilizar nogal, porque quería que el mobiliario durara (como, de hecho, ha sucedido). Clemente se regodeó en los detalles del edificio: la forma exacta de las molduras, el mortero, la construcción de las bóvedas y los cimientos. Al mostrársele el diseño de Miguel Ángel para la puerta desde el vestíbulo de la biblioteca hasta la sala de lectura, dijo que «jamás había visto una puerta tan hermosa, ni antigua ni moderna»[888].

En efecto, se trata de una de las creaciones arquitectónicas más extraordinarias de Miguel Ángel; el frontón triangular que tiene encima sobresale de las columnas situadas a ambos lados como si se tratara de un par de codos que luchan por salirse de la estructura. Como implica su reacción,

Clemente quería innovación, no que se reprodujera fielmente la Antigüedad. Cuando estuvieron hablando sobre el techo de la Biblioteca Laurenciana, le pidió a Miguel Ángel que acudiera con *qualche fantasia nuova*[889]. También valoraba —es más, le deleitaban— la idiosincrasia de Miguel Ángel y el carácter personal de sus ideas. Una y otra vez pidió a Miguel Ángel que hiciera algo *a vostro modo*[890].

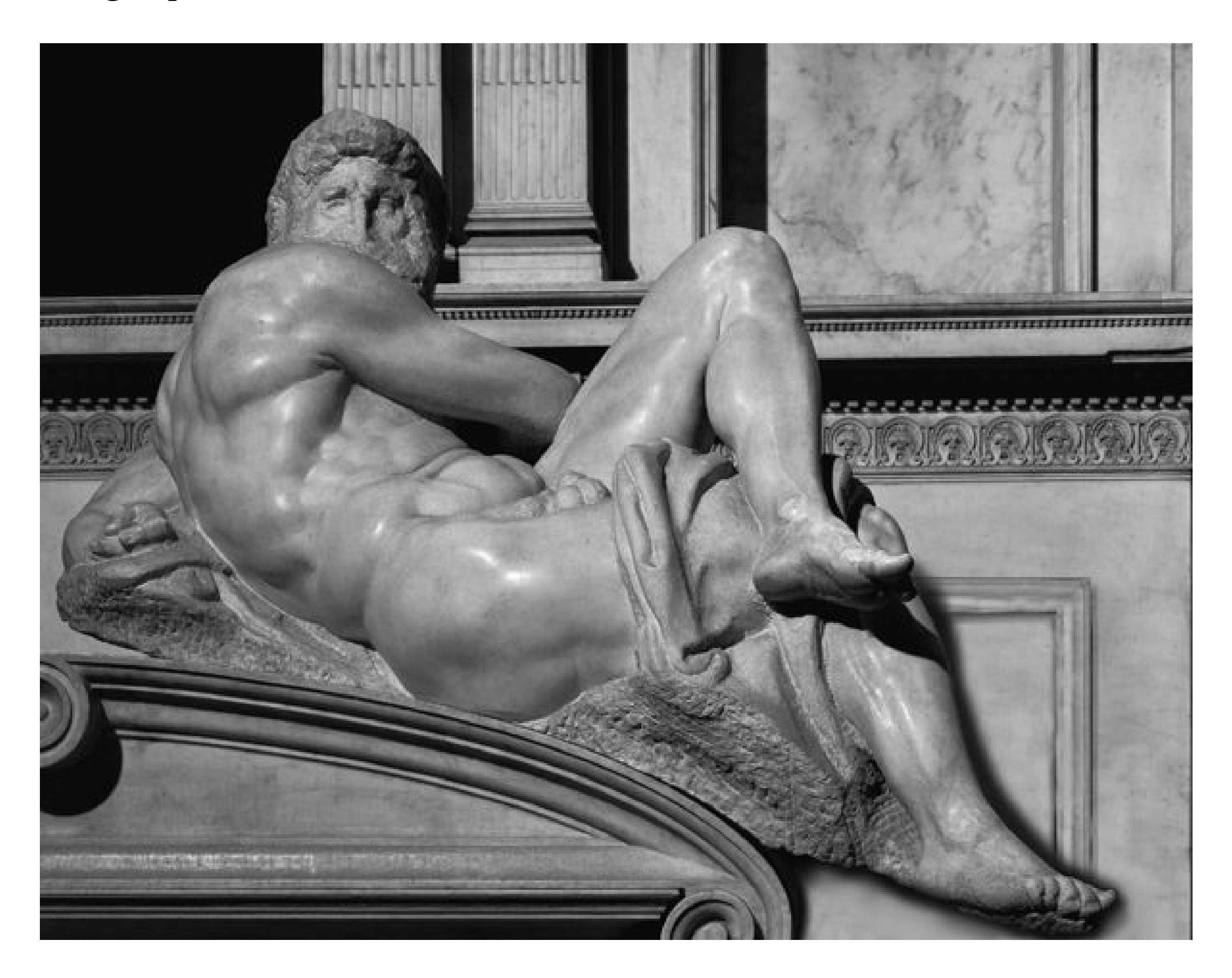
Hubo un constante fluir de bocetos entre Florencia y Roma (quince remesas en los primeros seis meses de 1524), y en cuanto llegaban, el Papa los miraba atentamente[891]. Por su parte, el artista tenía en cuenta las sugerencias del Papa, a menudo muy pertinentes; a la sugerencia de Miguel Ángel, sumamente innovadora, de que la biblioteca estuviera iluminada por tragaluces, Clemente respondió que al menos dos frailes serían asignados a tiempo completo a la tarea de mantenerlos limpios de polvo.

El Papa prestó una enorme atención a las cartas de Miguel Ángel. Sebastiano creía que estudió una de ellas con tal frecuencia que se la sabía de memoria[892]. Cuando Fattucci le mostró la carta que acompañaba al diseño para la hermosa puerta de la biblioteca en abril de 1526, Clemente la leyó para sí «al menos cinco o seis veces», y luego la leyó en voz alta a su séquito para proclamar que lo que había escrito Miguel Ángel era de una calidad tal que «no creía que pudiera haber un hombre en Roma al que se le hubiera ocurrido»[893].

En el vestíbulo de la biblioteca Miguel Ángel desarrolló su concepto de la arquitectura como un drama de conflictos y tensiones. El interior es como un edificio vuelto del revés. Las imponentes columnas y los marcos de las ventanas que cabría esperar encontrar en una fachada están desplegados, por el contrario, en las paredes interiores. Y esas columnas, en lugar de estar colocadas convencionalmente delante de la pared, están incrustadas en ella. Están situadas, como estatuas gigantes, en nichos demasiado estrechos para acogerlas. Se respira una sensación de tensión y de lucha por doquier: la escalinata fluye y desborda todo el espacio mientras se extiende hacia las paredes. Se trata de una arquitectura heroicamente musculosa.

De hecho, se parece mucho a la anatomía de *Día*, una de las figuras de mármol sobre las que Miguel Ángel estaba trabajando para las tumbas de los Médici. Se trata, en palabras de Kenneth Clark, de la máxima obra de «arquitectura muscular» de Miguel Ángel[894]. *Día* es un desnudo, pero un

desnudo maduro, de mediana edad y con barba, como los *Esclavos* inacabados. Las formas de la espalda y de los hombros sobresalen, y las venas de los brazos están marcadas, pero parece estar luchando consigo mismo. Uno de los brazos está doblado tras la columna, el otro delante del pecho, y las piernas están cruzadas de manera enérgica. Es un símbolo de energía, pero también de frustración.



Día, 1524-1534, mármol, capilla de los Médici, San Lorenzo, Florencia.

El hercúleo *Día* está emparejado con *Noche*, una de las creaciones más célebres y más extrañas de Miguel Ángel. También ella se retuerce, con un brazo tras la espalda y la cabeza reposando sobre el otro. Para la mirada contemporánea, sin embargo, una de las cosas más desconcertantes de esta figura es lo poco femenina que resulta: sus pechos son como apéndices de quita y pon, están extrañamente separados entre sí, y sus muslos son los de

un varón atlético.

Los sentimientos de Miguel Ángel con respecto al cuerpo femenino quedaron quizá de manifiesto en un poema de amor burlesco que escribió en torno a esta época. «Tu rostro, más hermoso que un nabo, es tan dulce como el mosto hervido», empieza, «y por lo mucho que brilla, parece que lo haya cruzado un caracol./Cuando miro cada uno de tus pechos, parecen dos sandías metidas dentro de un saco»[895].

A diferencia de los otros tres momentos del día, *Noche* iba acompañada de atributos: un nido de símbolos sobre los que reposa. Condivi nos transmitió la explicación de Miguel Ángel al respecto: «Y para que su propósito fuese conocido mejor, acompañaron a la *Noche*, que está representada en forma de mujer de maravillosa belleza, la lechuza y otros símbolos dedicados a ella, tal como junto al *Día* ubicó las Horas»[896]. Como en tantas otras ocasiones, sin embargo, no dejó completamente claro lo que había querido decir. En torno a la figura desnuda esculpió una maravillosa y perturbadora fantasía escultórica que apuntaba a mucho más que una simple identificación del tipo «esta mujer representa la noche».

En el tocado hay una media luna. Bajo su robusto brazo hay un rostro alegre pero perturbador por la carencia de ojos. En conjunto, se trata de una imagen que sugiere disfraces, subterfugios, sexualidad y ensoñación. El pie izquierdo reposa sobre un nutrido fardo de amapolas que representan el sueño y el olvido. Bajo el arco formado por su muslo, y aparentando surgir de entre sus piernas está un magnífico búho, cuya cola roza su cuerpo de manera muy íntima. Pocos años después, Miguel Ángel adaptó esta figura para realizar un cuadro muy erótico de *Leda y el cisne*, en el que unas plumas colocadas de manera similar desempeñan un papel en un enérgico coito aviar-humano. Una curiosa acotación es que «búho» —*gufo*— era un término de argot para «sodomita» en Florencia[897], aunque se tratase de un significado asombrosamente indecente para que Miguel Ángel lo emplease deliberadamente en un lugar tan sagrado.

Para describir esta figura, a Vasari casi —pero por supuesto no del todo— le faltaban las palabras. «¿Y qué decir de la Noche, estatua no solo excepcional sino única? ¿Quién ha visto jamás en los siglos estatuas antiguas o modernas hechas de esa manera? En la Noche se expresa no solo la quietud de quien duerme, sino también el dolor y la melancolía de quien pierde algo

muy respetado y grande»[898].

Al otro lado de la estancia, en el sarcófago de Lorenzo, duque de Urbino, se encontraban la *Aurora* y el *Crepúsculo*. La primera, un desnudo femenino un tanto más creíble que *Noche*, parece despertarse para empezar el día en un estado anímico de desconsolada tristeza. El rostro de *Aurora* se parece a una máscara clásica trágica. Su compañero era *Crepúsculo*, un desnudo masculino de mediana edad, pero más fatigado que dinámico, que está sumido en un lúgubre ensimismamiento.

Entre los aspectos más estrafalariamente imaginativos (en el sentido shakespeariano de la palabra) o fantásticos de la capilla están las esculturas que representan a los duques Lorenzo y Giuliano. Lucen versiones extravagantemente inverosímiles de armaduras romanas. Lorenzo lleva un casco ornamentado, y Giuliano una coraza tan estrechamente ceñida a su musculoso pecho que es casi como si fuera un desnudo. Las esculturas abundan en extraños detalles: debajo del codo de Lorenzo aparece una cajita de la que asoma la cabeza delicadamente esculpida de un murciélago. En el centro de la coraza de Giuliano hay una grotesca máscara, una versión más elaborada de las que forman un friso que recorre la pared bajo sus pies. El efecto de conjunto es misterioso y ligeramente siniestro.



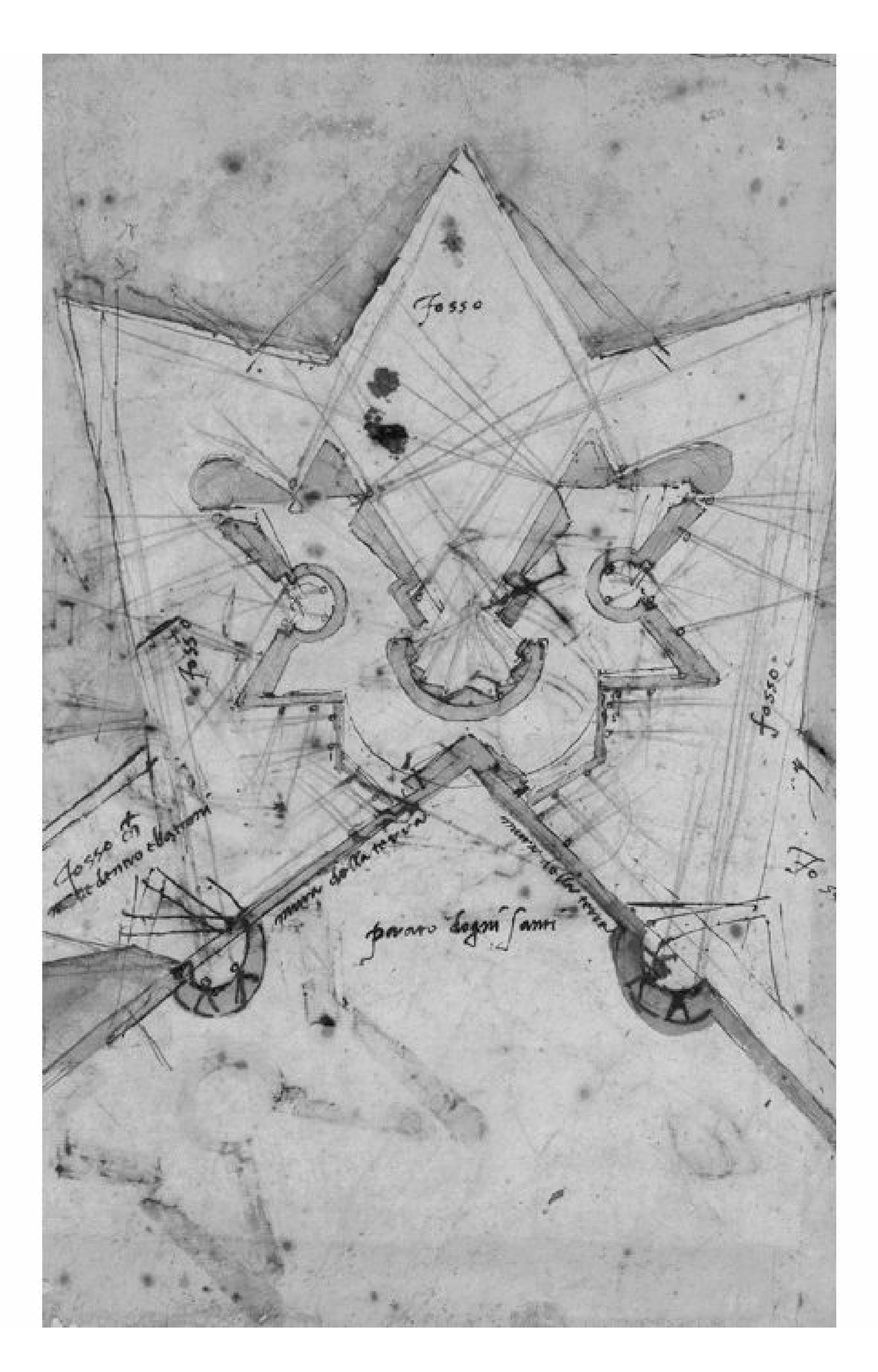
Noche, mármol, capilla de los Médici, San Lorenzo, Florencia.

Se trataba de monumentos a dos hombres a los que Miguel Ángel debió de haber conocido muy bien: había estado sentado junto a Giuliano en la mesa de Lorenzo el Magnífico y había vivido en Florencia bajo el Gobierno de

Lorenzo II, duque de Urbino. Y sin embargo apenas se percibe intención alguna de retratarlos. Algunos detalles, como el largo cuello de Giuliano, podrían derivarse del aspecto real del duque, pero el efecto de conjunto es el de unas figuras de fantasía pertenecientes al mismo universo imaginativo que las cabezas fantásticas que Miguel Ángel dibujó para Gherardo Perini.

Una década después de que se abandonara el trabajo en las tumbas como consecuencia de la guerra y de la revolución, así como la muerte de su mecenas, el mercader y poeta florentino Niccolò Martelli (1498-1555), la pérdida gradual de interés por parte de Miguel Ángel puso de manifiesto lo que pensaba este acerca de aquellas esculturas: «No utilizó como modelos al duque Lorenzo y al señor Giuliano como los había compuesto y retratado la naturaleza, sino que les otorgó unas dimensiones, unas proporciones y una belleza […] que él pensaba que los haría más alabados, ya que, dijo él, dentro de mil años nadie sabría que habían sido distintos»[899].

Esta solución permitía superar el problema planteado por la fisonomía real, nada heroica (a decir verdad, los dos eran más bien flacuchos y ordinarios) de Lorenzo y de Giuliano (como se puede constatar en los retratos de ambos realizados por Rafael). También apuntaba a una ambigüedad subyacente. Al dar la espalda así a la verdadera apariencia de los dos Médici, Miguel Ángel los transformó, de hecho, en obras suyas. Se vio forzado por las circunstancias a crear monumentos dedicados a la gloria de individuos poderosos. Y sin embargo, debió de saber que a ojos de la posteridad e incluso de muchos de sus contemporáneos, estaba construyendo un gran monumento a su propio genio.



Diseño para fortificaciones (detalle), c. 1528-1529, aguatinta y tiza, Casa Buonarroti, Florencia.

17. Rebelión

«Un pueblo acostumbrado a vivir bajo un príncipe… [si por casualidad llega a ser libre difícilmente mantiene la libertad]… es como un animal que, aunque de naturaleza feroz y silvestre, se ha alimentado siempre en prisión y servidumbre, y que dejado luego a su suerte, libre en el campo, no estando acostumbrado a procurarse el alimento ni sabiendo los lugares en que puede refugiarse, se convierte en presa fácil para el primero que quiera ponerle de nuevo las cadenas»[900].

Nicolás Maquiavelo, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, 1515

El poeta cómico Francesco Berni, amigo y admirador de Miguel Ángel, describió el papado de Clemente VII como «un compendio de adulación, debate, reflexión y complacencia, de “ademases”, “entonces”, “peros”, “no obstantes”, “por venturas”, “quizás” y otras palabras semejantes»[901]. Clemente era dado a contemporizar y esperar hasta que la situación se aclarara. Por desgracia, eso nunca sucedió.

El cuadro de conjunto era, no obstante, que el emperador Carlos V se estaba volviendo cada vez más poderoso y que además estaba furioso por la deslealtad de Clemente al sumarse a la Liga de Cognac contra él: «Entraré en Italia y me vengaré de todos los que me han ofendido, sobre todo de ese pusilánime del papa»[902].

Desde el punto de vista interno, la política italiana era un laberinto complicadísimo de disputas, luchas de facciones y rencillas ancestrales. Cuatro meses después de proclamarse la Liga, en mayo de 1526, la verdadera debilidad de Clemente quedó de manifiesto cuando estuvo a punto de ser depuesto y asesinado por uno de sus cardenales.

En septiembre de aquel año, el cardenal Pompeo Colonna, aliado del emperador, creyó que había llegado su oportunidad[903]. El 26 de ese mes, aprovechándose de la tensión entre el papa y el emperador, los Colonna entraron en Roma con un ejército de tropas imperiales de Nápoles y otros seguidores. Clemente no pudo hacer nada al respecto; su Gobierno era tan

impopular debido a los altos impuestos y la corrupción que la ciudadanía de Roma acudió a ver pasar a los invasores como si se tratara de un desfile. Al principio, Clemente estaba decidido a enfrentarse a aquel escandaloso ataque sentado valerosamente en el trono papal. Sin embargo, se le persuadió para que lo reconsiderara, y huyó al Castel Sant'Angelo por un paso elevado sagazmente construido por los papas medievales precisamente para esa clase de eventualidades.

Permaneció allí mientras el Vaticano y las áreas circundantes eran saqueados a fondo, y luego se vio forzado a aceptar unas condiciones de rendición dictadas por el enviado del emperador, Hugo de Moncada. Se rumoreaba que el cardenal Colonna quedó muy desilusionado de que al papa Clemente no se le matara, o al menos se le destronara para que él pudiera convertirse en papa en su lugar. En cuanto tuvo ocasión, Clemente (decidido por una vez) incumplió el acuerdo, reunió un ejército, saqueó las tierras de los Colonna y despojó al cardenal de todas sus posesiones eclesiásticas. Esto seguramente le hizo sentirse aliviado, pero solo empeoró la situación.

A finales de año se estaba congregando un gran ejército imperial en Lombardía[904]. Estaba compuesto por lansquenetes, es decir, mercenarios suizos y alemanes, y muchos de ellos eran luteranos que creían que el papa era el Anticristo y que Roma era Babilonia. Así comenzó el año 1527, descrito en palabras de Francesco Guicciardini como «un año lleno de atrocidades y de acontecimientos inauditos en siglos»[905].

Los meses siguientes fueron un punto de inflexión histórico, una crisis en la que se libraron simultáneamente muchas luchas complejas: el papa contra el emperador, los republicanos florentinos contra los Médici; la política de poder internacional frente a las disputas locales, y unas familias contra otras. Desde el punto de vista de la libertad política italiana, el resultado fue desastroso, y fueron muchos los que así lo vivieron en el momento. Desde el punto de vista cultural, 1527 también supuso un antes y un después. Al igual que 1914 o 1789 o 1815, fue un año en el que el estado de ánimo cultural se volvió más oscuro, más serio y más intensamente fervoroso.

En lo que se refiere a los meses siguientes solo disponemos de breves vistazos de Miguel Ángel. En noviembre de 1526 estaba alterado, como siempre, por el asunto de la tumba de Julio II[906]. A medida que el poder de Clemente iba menguando, el de Francesco Maria della Rovere aumentaba.

Miguel Ángel expresó su temor a la «mala voluntad» que los Della Rovere parecían profesarle y a los pagos punitivos que intentarían sacarle, superiores a los que podrían permitirse «cien Miguel Ángeles». Se encontraba sumido en una «gran confusión» y se preguntaba lo que sería de él sin la protección de Clemente, «ya que sería incapaz de existir en el mundo».

A medida que las finanzas del Papa se iban contrayendo, las obras de San Lorenzo fueron ralentizándose. No obstante, mientras la autoridad papal se derrumbaba a su alrededor, Clemente no dejaba de encontrar un momento para preocuparse de que Miguel Ángel pudiera estar trabajando en exceso[907].

*

La inmensa fuerza imperial acampada en las proximidades de Ferrara no recibía su paga, estaba medio muerta de hambre y empezaba a jurar por «el glorioso saqueo» de Florencia[908], la tentadoramente rica ciudad natal del Papa (uno de los principales problemas de la época era que ningún Estado, ni siquiera el de Carlos V, podía permitirse mantener ejércitos del tamaño de los que ahora combatían en Italia). A finales de marzo de 1527 las tropas imperiales comenzaron por fin a trasladarse hacia el sudoeste a través de los Apeninos, camino de los Estados pontificios, Roma y Florencia.

Clemente había designado al cardenal Passerini para que gobernase la ciudad en nombre de los dos herederos restantes de los Médici, ambos ilegítimos: Alessandro, de diecisiete años, e Hipólito, que tenía dieciséis[909]. Prácticamente toda la población de la ciudad era hostil al régimen de Passerini. Sin embargo, el temor al ejército enemigo que se aproximaba impidió que estallara la revolución.

Existen indicios de que Miguel Ángel se sintió tentado de huir antes de que sobreviniera la catástrofe, al igual que en 1494. El agente de Mantua en Florencia intentó persuadirlo de que se trasladara al norte para ponerse a salvo y servir a su señor, Federico Gonzaga[910]. Pese a lo pequeño que era, Mantua era un Estado rico y culto; pocos meses después Benvenuto Cellini se refugió allí. Parece que Miguel Ángel sopesó la idea y hasta se ofreció a vender su obra maestra de juventud, *La batalla de los centauros*, a los Gonzaga. No obstante, al final decidió quedarse en Florencia. Era, como señaló con franqueza el embajador, «rico». Sus viviendas y granjas estaban

agrupadas en Florencia y los alrededores, y su familia y la mayoría de sus amigos vivían allí.

El 16 de abril el rapaz ejército imperial llegó a territorio florentino[911]. Durante unos días pareció que la ciudad iba ser saqueada, pero en el último momento llegaron tropas leales a la Liga de Cognac, encabezadas ni más ni menos que por el sobrino y heredero de Julio, Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, y el ejército imperial se retiró hacia el sur. Ese mismo día, 26 de abril, se produjo una insurrección en Florencia[912]. La República se restableció, pero solo durante unas horas.



Tiziano, *Retrato de Francesco Maria della Rovere*, duque de Urbino, 1536-1537, óleo sobre lienzo, Uffizi, Florencia.

El cardenal Passerini había salido de la ciudad a caballo a saludar al ejército del duque de Urbino, que acababa de llegar a las afueras. Durante la confusión subsiguiente, los insurgentes se olvidaron de cerrar una de las

nueve puertas de las murallas a sus espaldas, de manera que Passerini volvió a entrar de nuevo, acompañado por un millar de soldados, y reconquistó rápidamente la ciudad. Como en tantas ocasiones, los florentinos, tan brillantes en materia de finanzas y de arte, resultaron ser unos incompetentes en el brutal negocio de la política de poder de las grandes potencias.

En la fase final de la escaramuza, los defensores del Palazzo Vecchio arrojaron piedras pesadas desde el tejado a los soldados pro-Médici. Una de ellas alcanzó al *David* y partió el brazo de mármol en dos puntos[913]. El joven Giorgio Vasari, junto con su amigo y también pintor Francesco Salviati, recogió los fragmentos y los guardó hasta que hubo ocasión de restaurar la escultura.

Miguel Ángel tenía otras cosas de las que preocuparse. El duque de Urbino estaba en Florencia y en posición de preguntarle en persona sobre la tumba del papa Julio[914]. Incluso cabe la alarmante posibilidad de que hubiera acudido a la Via Mozza a comprobarlo por su cuenta. De haber sido así, debió de ser un mal trago para Miguel Ángel.

Había quien creía que el ejército imperial volvería. Tres días más tarde, el 29 de abril, Miguel Ángel reparó en que su amigo Piero Gondi había preguntado unos días antes si podría esconder ciertas cosas en la Nueva Sacristía de San Lorenzo, dada la peligrosidad de los tiempos[915]. Miguel Ángel, que no quería meterse en sus asuntos o ver dónde había escondido dichas cosas, se limitó a entregarle la llave.

El ejército imperial, sin embargo, siguió avanzando hacia Roma. En la mañana del 6 de mayo atacó la ciudad, venció a las tropas defensoras apresuradamente reunidas y logró atravesar las murallas[916]. Al principio del enfrentamiento, el comandante imperial, el duque de Borbón, resultó muerto de un disparo(102), lo que tuvo como efecto suprimir las últimas restricciones disciplinarias entre sus soldados. El papa Clemente, incapaz de creer lo que estaba sucediendo, huyó una vez más por el pasadizo elevado que comunicaba el Vaticano con el Castel Sant’Angelo, en compañía de muchos cardenales y miembros de su corte. Paulo Jovio cubrió al Papa con su propio capelo púrpura y su capa mientras atravesaba a la carrera el último puente que conducía al castillo en caso de que los soldados que estaban abajo vieran la vestimenta blanca de Clemente y dispararan contra él[917].

Una vez a salvo dentro del inexpugnable Castel Sant’Angelo, el Papa se

vio sometido a sitio mientras el resto de Roma era saqueado con tremenda brutalidad. En las bruscas palabras de uno de los miembros del ejército imperial, los sitiadores «mataron a seis mil hombres, desvalijaron las casas, se llevaron lo que encontraron en las iglesias y otros lugares y finalmente incendiaron buena parte de la ciudad»[918].

Los soldados del emperador se dedicaron a eliminar sistemáticamente de la ciudad toda riqueza mueble. Se desvalijaron todas las iglesias y se pidió rescate por todas las personas a las que los invasores pudieron echarles el guante. A los ricos se les obligó a pagar enormes sumas, y hasta los pobres tuvieron que pagar algo. La suerte que corrió el pintor Perino del Vaga fue algo habitual[919]. Vasari describió cómo, atrapado por el caos, «y teniendo esposa y una hija recién nacida, corrió de un lugar de Roma a otro con la niña en brazos intentando salvarla». Finalmente, lo atraparon y lo obligaron a pagar un rescate tan enorme que quedó completamente desolado.

Rosso Florentino, un pintor joven influenciado por Miguel Ángel, sufrió una desventura un tanto ridícula: «Tras ser cogido prisionero por los alemanes fue muy maltratado, pues además de despojarle de sus ropas, le obligaron a cargar pesos sobre la espalda descalzo y sin nada en la cabeza», y de manera humillante (si bien levemente cómica) a retirar «casi todas las existencias de la tienda de un quesero»[920]. Ambos artistas tuvieron suerte de sobrevivir. Fueron muchos los que no lo hicieron.

La tortura de los prisioneros fue cosa frecuente, y se recurrió a ella con frecuencia para obtener información acerca de tesoros ocultos a menudo inexistentes. Al arzobispo de Corfú, incapaz de pagar la enorme suma exigida por sus secuestradores, lo ataron a un árbol y le arrancaron una uña cada día hasta que murió de dolor, trauma y hambre[921]. Casi todos los edificios de la ciudad sufrieron desperfectos. Desde el Castel Sant'Angelo, Clemente observó el humo que salía de la casa de campo que Rafael había diseñado para los Médici. Comprendió que se trataba de la venganza por los daños que había infligido a las propiedades de los Colonna unos meses antes. Un testigo ocular le dijo al diarista veneciano Sanuto que el infierno era menos horrible[922].

A mucha gente le pareció que las profecías de Savonarola se estaban haciendo realidad: la corrupción de Roma estaba siendo castigada como la de Sodoma y Gomorra. La noticia llegó a Florencia el 11 de mayo, y el 17 del

mismo mes el régimen de los Médici en Florencia cayó por segunda vez en un mes[923]. La República fue restaurada.

La guerra y el hambre ya habían hecho estragos. A continuación vino la plaga. En junio hubo un brote terrible en Italia central. En Roma mató a miles de sitiadores; en Florencia provocó la peor epidemia en un siglo: en 1527 murió más de un diez por ciento de la población[924].

Gran parte de las clases medias se trasladaron a sus granjas y casas de campo. Sin embargo, parece que durante la mayor parte de ese tiempo Miguel Ángel permaneció en la ciudad. En septiembre escribió a Buonarroto, que se encontraba en Settignano, y le recomendó que no fuera a Florencia, donde la epidemia parecía estar agravándose cada vez más[925]. En una posdata, Miguel Ángel le dijo a su hermano (cabe suponer que mucho más tarde de la cuenta) que no tocara la carta en caso de infección.

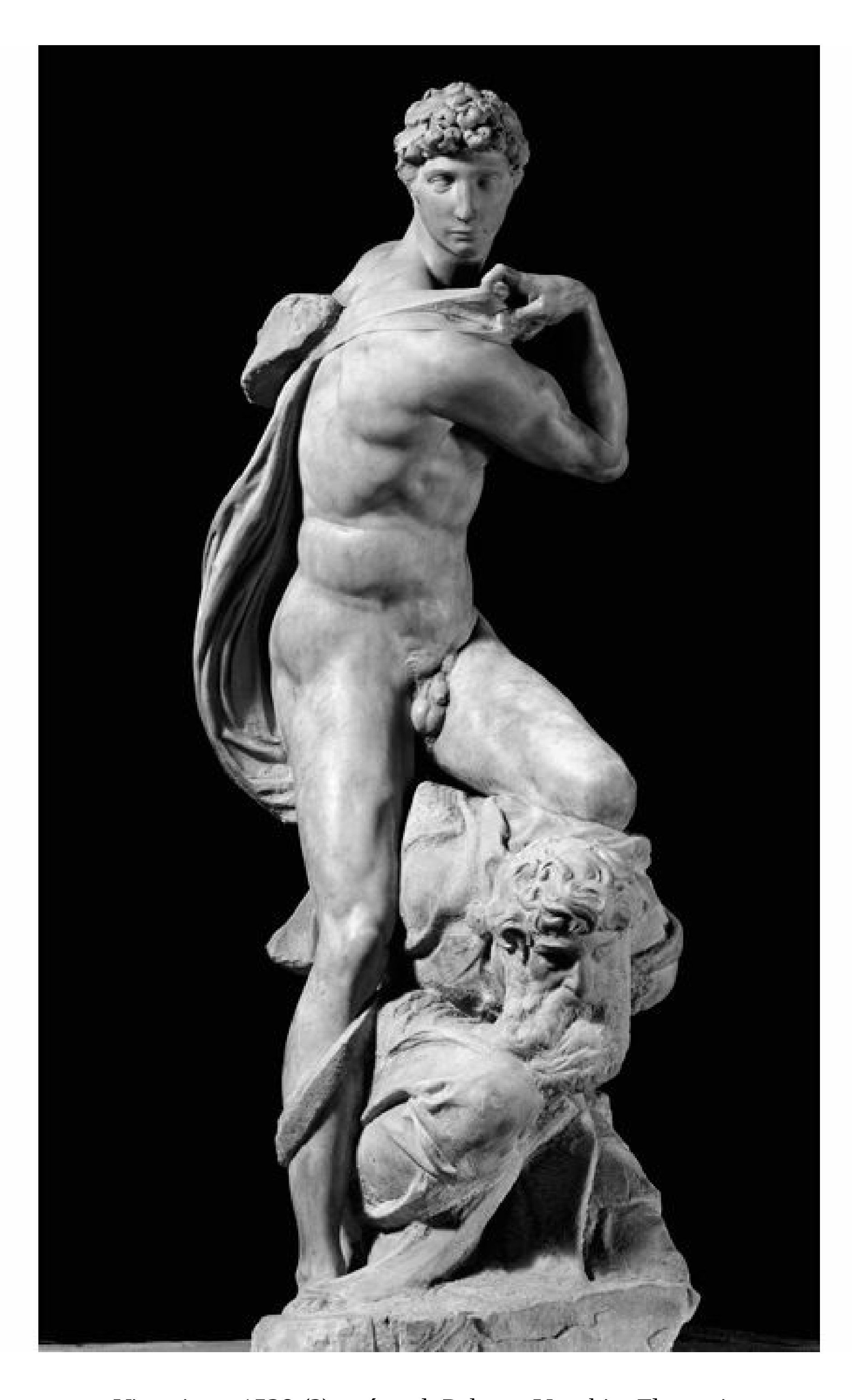
No obstante, los *ricordi* de Miguel Ángel dan la impresión de que la vida cotidiana discurría con normalidad[926]. Anota alquileres recaudados por sus propiedades de Via Ghibellina y el campo. El 4 de junio perdió a su sirvienta, Chiara, «que se ha ido con Dios dejándome sin criada y sin avisarme con antelación». Da la impresión de que se hubiera producido una riña; el 14 de junio contrató a otra criada, Catalina.

Debió de ser una época espeluznante: carros cargados de cadáveres por las calles, dobles de campanas de iglesia por funerales, gran parte de la ciudadanía más acomodada fuera de la ciudad. «Todas las casas y las tiendas estaban cerradas», informó el embajador veneciano[927]. «No había forma de encontrarse con personas que tuvieran aspecto humano; lo único que se veían eran ministros de la Iglesia y espectáculos horrorosos».

A lo largo del verano y del otoño de 1527 Clemente era un prisionero virtual encerrado en las plantas superiores de Castel Sant'Angelo y se enfrentaba a la exigencia de enormes sumas para pagar al ejército de ocupación para que se marchara[928]. Dos artistas, el escultor Raffaello da Montelupo y el orfebre Benvenuto Cellini, ayudaron a preparar la artillería.

Finalmente, Clemente se vio obligado a entregar siete rehenes, entre ellos dos arzobispos y el aliado y defensor de Miguel Ángel Jacopo Salviati. Los rehenes fueron sometidos a un remedo de ejecución y conducidos a un patíbulo con cadenas alrededor del cuello para someter a mayor presión al Papa(103).

El 6 de diciembre, ayudado por fin por su enemigo mortal del año anterior, el cardenal Colonna, que estaba horrorizado por lo que le había sucedido a su ciudad natal, Clemente logró escapar a Orvieto, donde estableció una corte andrajosa. El enviado inglés, cuya misión era hablar del divorcio de Enrique VIII, encontró a Clemente «abatido y solo, con pocos de los miembros de su séquito»[929]. Aun así, en marzo de 1528, Clemente envió una carta a Miguel Ángel en la que preguntaba si había realizado algún trabajo en San Lorenzo. Pese a estar agobiado por los gastos, el Papa se ofreció a enviar 500 ducados si estaba dispuesto a ponerse manos a la obra de nuevo.



Victoria, c. 1528 (?), mármol, Palazzo Vecchio, Florencia.

En conjunto, parece improbable que lo hiciera. Por otra parte, es posible que Miguel Ángel hubiera reanudado el trabajo en la tumba de Julio II. Es posible que este fuera el momento en que esculpió la estatua de dos figuras

conocida como *Victoria*. Tales grupos siempre habían formado parte del diseño de la tumba de Julio. Este, sin embargo, es el único que realmente llegó a esculpirse y casi, aunque no del todo, a completarse.

El tema es un joven de cabellos rizados, musculoso pero extraordinariamente (es más, antinaturalmente) flexible. El cuerpo y los miembros rotan como un muelle, con un grado de torsión inverosímil, de modo que los hombros estén paralelos con uno de los muslos, que está levantado. La otra pierna reposa, con la rodilla al frente, encima de un hombre de mayor edad, sometido, con barba y maniatado: uno de los hermanos de los cuatro inacabados y torpes *Esclavos*. Sin embargo, el joven victorioso es una creación asombrosa: un sacacorchos humano que gira en el espacio. Quizá también fuera un símbolo de lo que Miguel Ángel esperaba: la victoria de la República.

*

En Florencia, las condiciones volvieron a ser las de tres décadas atrás, cuando Savonarola llevaba la voz cantante. El domingo 9 de febrero de 1528 el *gonfaloniere*, Niccolò Capponi, pronunció un discurso[930] ante el Gran Consejo que evocaba los sermones del desaparecido fraile durante la década de 1490: después de arrodillarse bruscamente y gritar «¡Piedad!», propuso que se eligiera rey de Florencia a Jesucristo. La moción fue aprobada con solo 18 votos en contra de un total de 1.100. De manera oficial, al menos, los miembros ilegítimos de la familia Médici fueron reemplazados como gobernantes de la ciudad por el Hijo de Dios.

Lo único que sabemos de Miguel Ángel en esta época indica que, paradójicamente, bajo aquellas condiciones de peste y revolución, estaba llevando una existencia más relajada. En lugar de trabajar desde el amanecer hasta la puesta de sol, dispuso de tiempo, según Cellini, para vagar y dedicar su atención a jóvenes apuestos.

Después de haberse ocupado de la artillería en Castel Sant'Angelo, Cellini había regresado a Florencia, donde descubrió que su padre y todos los demás miembros de la casa habían muerto a raíz de la peste. Aparentemente poco angustiado por la pérdida, abrió un negocio de joyería en el Mercato Nuovo, al norte de la Santa Croce. En aquella época recibió frecuentes visitas de Miguel Ángel, que estaba interesado por una medalla de Hércules abriendo

las fauces del león, que estaba realizando Cellini.

Sin la menor falsa modestia, Cellini describió cómo «el divino Miguel Ángel desconocía por completo mi método de trabajo. De resultas, alabó tanto mi obra que empezó a arder en mí la ambición de llegar muy lejos»[931]. Por aquel entonces apareció «un tal Federico Ginori, joven de muy elevado espíritu. Este joven había vivido muchos años en Nápoles, donde una princesa se había enamorado de él debido a su belleza de cuerpo y gallardía […]».

Ginori quería tener un modelo de Atlas sosteniendo el mundo sobre sus hombros. Por tanto, «suplicó» a Miguel Ángel que le hiciera un diseño. Según Cellini, el artista estuvo de acuerdo pero sugirió que «el joven orfebre llamado Benvenuto» también hiciera un diseño, y que luego Ginori encargara la realización del mejor. Cellini se puso manos a la obra; al cabo de un tiempo el viejo amigo de Miguel Ángel, Bugiardini, se presentó ante Ginori con el diseño del gran artista. Al comparar el dibujo de Miguel Ángel con el modelo realizado por Cellini, todo el mundo pensó que el de Cellini era mejor. Y al verlo el propio Miguel Ángel (según Cellini), no tuvo más que «palabras de alabanza».

Esta anécdota sitúa a Miguel Ángel en estrecho contacto con un círculo de republicanos muy comprometidos. La familia Ginori mantenía relaciones con ellos, al igual que el poeta Luigi Alamanni, uno de los instigadores del complot para asesinar al entonces cardenal Giulio de Médici en 1522. Otro de los principales artífices de ese complot fue Battista della Palla (1489-1532), que mantuvo relaciones especialmente estrechas con Miguel Ángel en esta época.

Della Palla había empezado, como varios otros de los principales adversarios de Clemente VII, siendo un joven ambicioso del círculo de los Médici[932]. Bajo León X llegó incluso a aspirar al capelo cardenalicio, antes de dar un giro brusco hacia el campo anti-Médici. Pasó los años posteriores al fracaso de la conspiración en Francia, donde su interés por la reforma religiosa atrajo la atención de Margarita de Navarra, hermana del rey francés Francisco I y protectora de los intelectuales humanistas y luteranos en Francia(104)[933].

La nueva República florentina envió a Della Palla en misión diplomática a Francia en marzo de 1528. Unas de las formas en las que intentó ganarse el

favor de Francisco I fue contribuyendo a ampliar su colección de arte italiano(105)[934]. Diez años antes, en 1519, Francisco I se había declarado admirador del arte de Miguel Ángel y había expresado su deseo de poseer alguna cosilla hecha por él[935]. Ahora, por fin, había obtenido una obra importante. Entre las obras florentinas más significadas que Della Palla logró enviar a Francisco I estaba la estatua de *Hércules* de casi dos metros y medio que Miguel Ángel había esculpido en tiempos de Piero de Médici(106).

*

Durante el verano de 1528, Miguel Ángel perdió a su hermano favorito, Buonarroto. A aquellas alturas la peste estaba remitiendo, pero seguía causando víctimas. El agravamiento de su estado y su fallecimiento el 2 de julio pueden seguirse en las anotaciones de gastos realizadas por Miguel Ángel, tanto para medicinas como para pagar los honorarios de los tres médicos que lo atendieron[936]. Cortinas nuevas para su ventana, ya que las viejas estaban contaminadas por la infección (y es de suponer que fueron quemadas), los honorarios del sacristán de Santa Croce por el entierro. Luego estaban los cirios para el velatorio, el dinero para el certificado pagado a los funcionarios de la peste y el impuesto abonado para que el cuerpo cruzase la puerta de Santa Croce, ya que Buonarroto había fallecido en Settignano. Y así sucesivamente, hasta llegar al fin de un detallado inventario de pérdidas.

Pese a que su relación con su hermano parecía haberse enfriado tras la gran pelea en torno a las finanzas de los Buonarroti en 1523, la muerte de Buonarroto debió de afectar mucho a Miguel Ángel. Una tradición familiar posterior sostuvo que Buonarroto había muerto en brazos de Miguel Ángel, cosa que podría tratarse de un caso de embellecimiento hagiográfico pero que también podría ser cierto. Como hemos visto, reaccionaba con intensa ansiedad ante las enfermedades de sus seres queridos.

Su dolor lo expresó en poemas, en paradojas y en circunloquios intelectuales al estilo de Petrarca, tan formalizados a su manera como la teneduría de libros, pero no por ello necesariamente menos sentidos. En uno de estos poemas, que seguramente data de 1528, lamentaba su propia supervivencia: «El exceso de dolor sigue haciéndome sobrevivir y vivir/como aquel que, viajando más rápidamente que todos los demás/se ve a sí mismo llegar al fin de sus días antes que ellos»[937].

Como consecuencia de la muerte de su hermano, Miguel Ángel heredó una pequeña familia. Sus cuentas documentan su comportamiento responsable con respecto a los hijos de Buonarroto, su sobrina Francesca, de once años, y sus sobrinos Lionardo y Simone, que tenían respectivamente nueve y siete años de edad. El último y más joven de los dos no sobrevivió demasiado tiempo, pero Lionardo fue a vivir con Miguel Ángel en su casa de Florencia y Francesca fue enviada con las monjas del convento de Boldrone hasta que tuvo edad de casarse. Así pues, Miguel Ángel terminó el año con una nueva responsabilidad, la de cabeza de familia.

*

Si, por razones de Estado, el primer *Hércules* de mármol de Miguel Ángel fue enviado a Francia, el artista tuvo, aunque de manera sumamente breve, la oportunidad de esculpir un acompañante para su *David*. Baccio Bandinelli, partidario de los Médici, se había ausentado de Florencia tras la caída del régimen de estos y estaba viviendo en Lucca, con lo que dejó el hermoso trozo de mármol que le había concedido Clemente VII meramente abocetado con el grupo de *Hércules y Caco*. El 22 de agosto las autoridades republicanas adjudicaron a Miguel Ángel el mármol del que tanto le había trastornado verse privado, o cuando menos pudo hacerse con lo que quedaba de él[938]. De hecho, aquello fue una repetición de lo sucedido con el *David*. Se le entregó un pedazo de mármol ya abocetado por otro artista.

Según Vasari, Miguel Ángel le echó ahora un vistazo a la piedra y se propuso extraer de ella un tema distinto y más apto para una ciudad intensamente religiosa enfrentada a la perspectiva de una guerra inmediata: «Renunció a *Hércules y Caco* y escogió el tema de Sansón con dos filisteos a los que había derribado a sus pies, uno de ellos ya muerto y el otro todavía vivo, al que se disponía a asestar un golpe con una quijada de burro»[939]. Era un símbolo perfecto para la República en la lucha en curso: un juez heroico que aniquila a paganos impíos (y, por supuesto, la lucha de Miguel Ángel con Bandinelli reflejaba la de los partidarios de los Médici con sus enemigos)(107)[940]. Por desgracia, Miguel Ángel no tuvo demasiadas ocasiones de trabajar en aquella estatua, pues se lo impidió la lucha real contra los enemigos de Florencia.

Aparte de promover la causa florentina a través del arte, una de las

obsesiones de Della Palla era mejorar las fortificaciones de la ciudad. Se trataba de un dominio en el que Miguel Ángel podía hacer aportaciones. Poseía una reputación hasta entonces no probada como ingeniero militar, quizá porque se creía que en materia de diseño no había nada que no fuera capaz de hacer(108). Es más, de manera irónica y conmovedora, mientras estaba indefenso y encerrado en el Castel Sant'Angelo en septiembre de 1527, Clemente VII había emitido un breve pontificio nombrándole superintendente de las fortificaciones de Bolonia[941]. Si Miguel Ángel se enteró de aquello, hizo caso omiso, pero un año más tarde ofreció sus servicios a la República florentina *gratis et amore*, como un buen patriota[942].

El 3 de octubre el *gonfaloniere* lo convocó a una reunión sobre las defensas de un importante puesto fortificado situado al sur de Florencia: la colina de San Miniato[943]. Así pues, Miguel Ángel comenzó a practicar a los cincuenta y tres años una profesión de la que hasta entonces había tenido como máximo una comprensión teórica.

Han sobrevivido una serie de diseños suyos para las defensas de la ciudad. Se trata, a ojos contemporáneos, de poderosas imágenes abstractas. Los historiadores del arte han comparado los contornos de sus bastiones, murallas y revellines (estos últimos son fortificaciones triangulares situadas frente al cuerpo de la fortificación principal) con las pinzas de cangrejos y bogavantes. Lo cierto es que se asemejan a las extremidades de una criatura depredadora y blindada, y sus formas están erizadas de líneas que representan la trayectoria de balas de cañón. Su objetivo, sin embargo, era en gran medida defensivo, no ofensivo.

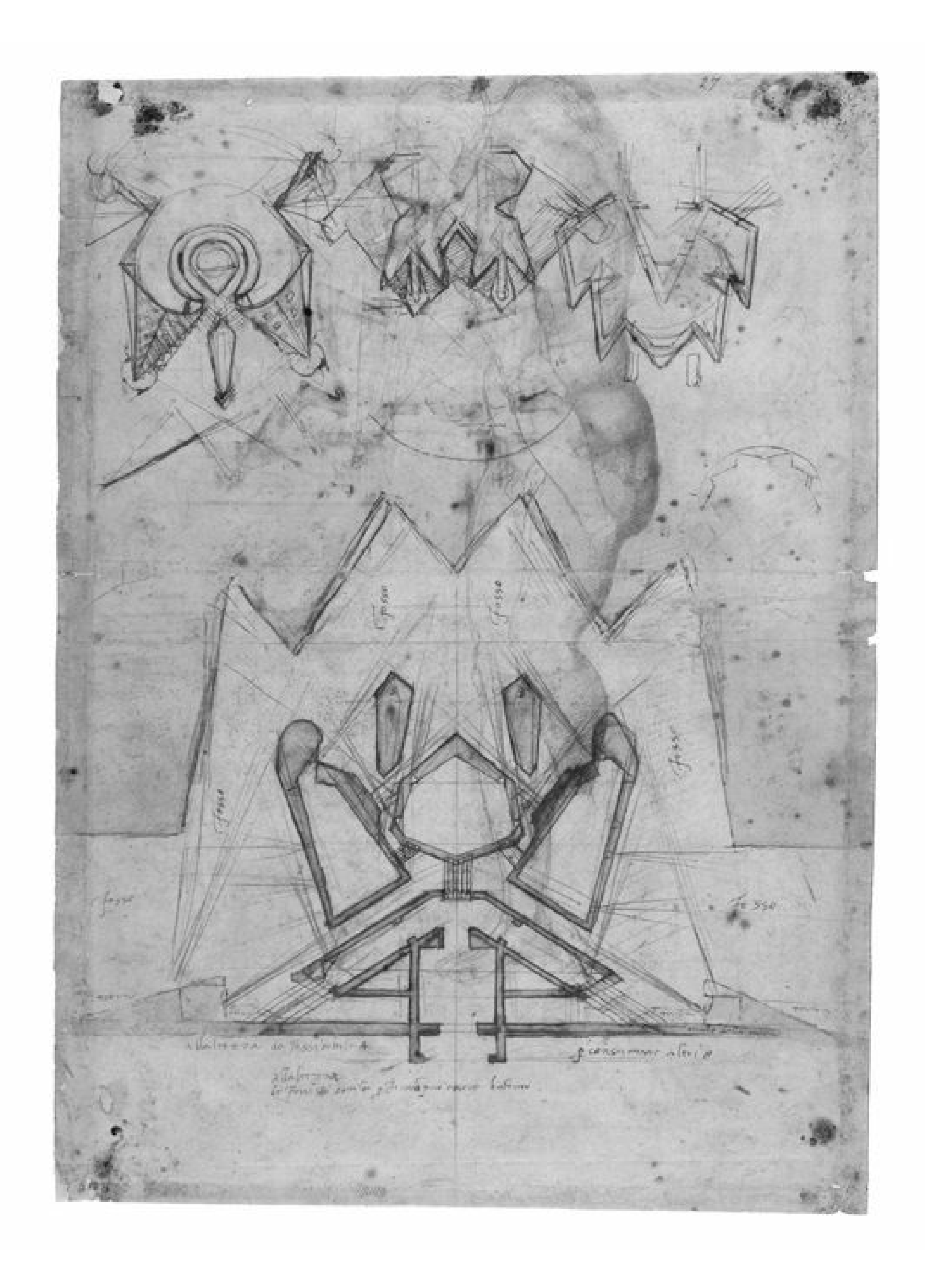
El punto de inflexión en el arte de la guerra del siglo XVI estuvo representado por la artillería, capaz de destrozar las fortificaciones de viejo cuño[944]. Se desató una carrera, por tanto, por encontrar la forma de reforzar las partes vulnerables de las murallas medievales de las ciudades, como las de Florencia, en particular las puertas y las esquinas, lo que colocó a los arquitectos a la vanguardia de la innovación militar.

La reacción más exitosa ante la artillería fue la invención del baluarte: una plataforma que sobresalía de las murallas en la que podían colocarse cañones defensivos que podían dispararse en ángulos diversos, o en paralelo con las murallas en caso de que los atacantes se aproximaran. Este sistema fue

desarrollado por la familia Sangallo, entre otros por Giuliano da Sangallo, antiguo mentor de Miguel Ángel. El sitio de Florencia fue en parte una batalla entre dos arquitectos: Miguel Ángel en el bando defensor y Antonio da Sangallo, el sobrino de Giuliano, en calidad de ingeniero jefe de las fuerzas atacantes.

Los diseños que han llegado hasta nosotros quizá se hicieran en parte como muestras destinadas a convencer al Gobierno de lo que era capaz de hacer[945]. De ser así, fueron un éxito. En enero Miguel Ángel fue elegido como uno de los Nove della Milicia («Nueve de la milicia»), un viejo comité republicano inaugurado para supervisar la milicia de Maquiavelo bajo el Gobierno de Piero Soderini, que se resucitó en cuanto se restableció la República[946]. Miguel Ángel había ascendido a un alto cargo en el Gobierno florentino, lo que causó resentimiento. «La envidia», recordaba un testigo de la política de la República, «siempre ha de tenerse en consideración en las repúblicas, sobre todo si los nobles constituyen un elemento considerable, como en el caso de la nuestra, pues les irritó mucho, entre otras cosas, ver a Miguel Ángel convertido en miembro de los Nueve»[947]. Para algunos, Miguel Ángel era el mayor artista de todos los tiempos; para otros, evidentemente, no era más que un artesano advenedizo.

El 6 de abril de 1529, Miguel Ángel ascendió un peldaño más en el escalafón de mando[948]. Fue nombrado para un puesto nuevo, al parecer creado expresamente para él: gobernador y procurador general de las fortificaciones de la ciudad. Había de recibir un florín de oro al día, un ingreso de consideración, cosa que siempre le había importado.



Diseño para fortificaciones, c. 1528-1529, aguatinta y tiza, Casa Buonarroti, Florencia.

Más tarde se quejaría de que le llevó mucho tiempo convencer al Gobierno de la necesidad urgente de fortificar la colina de San Miniato, la cota de mayor altura que había al sur de Florencia y que se encontraba en las

inmediaciones de las murallas de la ciudad, pero nunca logró convencer al *gonfaloniere*, Niccolò Capponi, que estaba más interesado en la diplomacia que en la guerra. La política de Capponi consistía en tratar de llegar a un acuerdo con Clemente VII. Quizá se tratara del plan más sensato, pero los partidarios más firmes de la República, como Battista della Palla, se opusieron a él(109).

Es probable que Della Palla y sus aliados estuvieran detrás del nuevo nombramiento de Miguel Ángel. A comienzos de abril, entró en funciones una nueva Signoria, en la que había adversarios intransigentes del *gonfaloniere;* al cabo de unos días, Miguel Ángel fue nombrado director de fortificaciones. Una semana más tarde se descubrió que Capponi había estado en comunicación diplomática secreta con el Papa; fue obligado a dimitir y se libró por muy poco de la tortura y la ejecución[949]. Le sucedió en el cargo Francesco Carducci, otro individuo de baja extracción social cuyo ascenso, al igual que el de Miguel Ángel, enfureció a los aristócratas(110).

Apenas había sido nombrado, Miguel Ángel fue enviado en abril y mayo a inspeccionar las fortificaciones de importantes localidades dependientes, entre ellas Pisa y Livorno[950]. En julio emprendió viaje a Ferrara, misión que sospechaba que formaba parte de una trama para apartarlo de su nueva tarea de reforzar las defensas de Florencia.

En realidad, existían buenas razones para fijarse en las fortificaciones de Ferrara, ya que se contaban entre las más actualizadas de Italia. El duque Alfonso d'Este, regente de la ciudad, era un célebre experto en aquella cuestión. No obstante, la tarea de Miguel Ángel suponía algo más que la mera inspección de los baluartes; era un pretexto para negociar, y fue acompañado por veteranos diplomáticos florentinos.

Inmediatamente antes del viaje de Miguel Ángel a Ferrara, las perspectivas de Florencia habían empeorado. Clemente, después de haber pasado casi un año en Orvieto, había regresado a Roma luciendo la barba que se había dejado crecer como señal de duelo por el Saco de Roma. El Papa estaba triste y humillado, pero no completamente vencido. Todavía tenía un as muy importante en la manga: al fin y al cabo, era la cabeza de la Iglesia occidental cristiana.

Clemente se dio cuenta ahora, a través de la dura experiencia, de que España, gracias al Imperio, se había convertido en la superpotencia europea.

Solo podía sobrevivir con el consentimiento de Carlos; y a la inversa, Carlos necesitaba la colaboración del papa. Solo entonces habría alguna posibilidad de solucionar las divisiones religiosas en Alemania y Países Bajos, comprendido ahí el núcleo del Imperio. Comenzaron las negociaciones.

El 29 de junio se proclamó un pacto entre el papa y el emperador en el altar mayor de la catedral de Barcelona[951]. Entre las condiciones estipuladas figuraba la de que Módena fuera devuelta al Imperio, que a Alfonso se le despojara de Ferrara y que el gobierno de Florencia fuera organizado como al papa le pareciera mejor.

La llegada, a mediados de julio, de la noticia del pacto a Florencia causó consternación[952]. Surgieron dos partidos. Uno de ellos, en el que figuraba el nuevo *gonfaloniere* (y al parecer, también Miguel Ángel), argumentaba que ya no quedaba otra cosa que hacer más que realizar preparativos de guerra inmediatos. El otro adujo que sería mejor intentar llegar a alguna clase de acuerdo con el emperador, lo que ahora seguramente entrañaría un compromiso con el papa.

Como miembro de la Liga de Cognac y Estado independiente del norte de Italia, Ferrara era un pivote decisivo en el juego militar y político. Venecia, Ferrara y Francia eran tres aliados de los que los florentinos más optimistas esperaban apoyo en una lucha contra el Papa o el emperador. El interés de Alfonso d’Este era conservar Módena, con cuyo control se había hecho. Su auténtica intención seguramente era llegar a una paz separada con el emperador y abandonar Florencia. No obstante, estaba apostando a largo plazo, a la espera de ver cuál era el desenlace de los acontecimientos. Para congraciarse con él, la República florentina nombró a su hijo de veintiún años, Ercole, comandante de sus fuerzas, pero pospuso el incremento de la tropa de doscientos soldados que se suponía que debía encabezar alegando problemas para encontrar caballos o un lugarteniente apropiado.

La misión diplomática a Ferrara, organizada inmediatamente después de esta preocupante evolución de los acontecimientos, podría muy bien haber sido alentada por la facción partidaria de la paz, como insinuó, molesto, Miguel Ángel. Otro veterano embajador florentino, Galeotto Giugni, fue enviado a Ferrara justo antes que Miguel Ángel[953]. Se le comunicó que este tenía varios recados que hacer y que le informaría oralmente *(a bocca)*, lo que apunta a alguna misión confidencial.

Alfonso d'Este (1476-1543) era un hombre excéntrico, célebre por pasearse en pelota picada por Ferrara durante los días de calor[954], aunque también fue un político listo y taimado que conservó la independencia de su pequeño Estado pese a unas condiciones turbulentas y a múltiples amenazas (entre otras, las de Julio II). También fue uno de los grandes mecenas del Renacimiento. En su *camerino d'alabastro*(111) ya había reunido tres grandes obras maestras de pintura mitológica realizadas por Tiziano, además de otra hecha por Giovanni Bellino, que Tiziano alteró para hacerla encajar en el conjunto.

Al duque también le habría encantado tener una obra de Miguel Ángel, y bien podría haber sido ese uno de los motivos por los que este se mostró reacio a visitar Ferrara. D'Este era, como indican sus pinturas, llenas de desnudos sensuales, un gran mujeriego. Se había casado con Lucrezia Borgia, la tristemente célebre hija del papa Alejandro VI, con la que había tenido ocho hijos (y cuya muerte, provocada por una fiebre puerperal, le trastornó tanto que se desmayó en su funeral)[955]. Después, cosa poco habitual en un gobernante del siglo XVI, se casó con su amante, Laura Dianti, una hermosa mujer de humildes orígenes a la que evidentemente valoraba por razones que no eran ni financieras ni dinásticas.

A su llegada, según Condivi, «el duque, con benévolo rostro, recibió a Miguel Ángel»[956]. Al artista lo llevaron a visitar las vistas militares y artísticas de la ciudad. «Y cabalgando juntos, no hubo nada importante que no le mostrase, tanto en cuanto a los bastiones como a la artillería. Incluso le abrió su guardarropa y él mismo fue mostrando cada cosa, y sobre todo algunas pinturas y retratos de sus antepasados de manos de maestros excelentes, según la costumbre de la época en que fueron hechos». Aquella habría sido la primera vez que Miguel Ángel veía algunas de las obras de uno de sus máximos contemporáneos: Tiziano.

Según Vasari[957], mientras admiraba la colección, Miguel Ángel dedicó especiales alabanzas al retrato de D'Este realizado por Tiziano, selección esta que debió de tener un trasfondo amargo y sarcástico, porque en dicha obra las manos del duque están apoyadas en el cañón llamado «La Juliana», hecho a partir del metal de la estatua de bronce de Julio II destruida.

Miguel Ángel le contó a Condivi que, mientras se marchaba, D'Este le dijo en broma: «Miguel Ángel, sois mi prisionero. Si queréis que os deje

libre, quiero que me prometáis hacer alguna cosa de vuestra mano, lo que prefiráis, escultura o pintura»[958].

Aquel comentario en tono de chanza tenía un trasfondo siniestro. Ser prisionero de Alfonso d'Este no era cosa de broma precisamente. En 1506 había encerrado a dos de sus hermanos, Giulio y Ferrante, por conspirar contra él[959]. Durante la visita de Miguel Ángel, casi un cuarto de siglo más tarde, seguían presos en el castillo Ferrara. D'Este recordó más adelante a Miguel Ángel por correo que hacía mucho tiempo que quería poseer algo hecho por él. Resulta significativo que Miguel Ángel recordase aquel comentario ligeramente siniestro: «sois mi prisionero». Así era exactamente cómo se sentía el artista en relación con sus mecenas: maniatado y con su libertad restringida. De forma voluntaria o involuntaria, sin embargo, aceptó realizar una pintura para el duque.

Tras abandonar Ferrara, Miguel Ángel regresó a Florencia y continuó supervisando las fortificaciones(112). A aquellas alturas, el reforzamiento de las murallas de la ciudad se había convertido en una empresa de gran envergadura. En julio el canciller de los Nove della Milicia, Marcantonio Cartolaio, señaló que había doscientas personas trabajando en ello «día y noche»[960].

Miguel Ángel cubrió la colina de San Miniato, que descollaba sobre la ciudad, con un innovador sistema de baluartes y cortinas, todo dispuesto, según las descripciones de quienes lo vieron, «maravillosamente» en relación con las circunvoluciones del terreno[961].

Aquellas construcciones de urgencia estaban hechas de tierra mezclada con paja reforzada con revestimientos de ladrillo sin cocer. Y las fortificaciones de San Miniato no eran sino la parte más importante de las defensas de Miguel Ángel; también había baluartes en la Porta alla Giustizia y la Porta San Giorgio.

En conjunto, se trataba de una colosal operación coordinada, en la que la experiencia de Miguel Ángel en la dirección de un nutrido contingente de trabajadores en San Lorenzo debió de venir muy bien. Algunos miembros de su equipo de obreros y capataces en aquellos proyectos trabajaron en las fortificaciones. Fue una amarga ironía que una parte del mármol extraído a tan alto precio y con tanta dificultad para los proyectos de los papas Médici se convirtiera en balas de cañón (cierto cantero hizo 664)[962].

Durante los meses de agosto y principios de septiembre de 1529, quedó claro que Florencia no tenía aliados y que iba a tener que padecer una guerra o llegar a alguna clase de acuerdo con Clemente. El 12 de agosto Carlos V llegó a Génova; a los embajadores florentinos se les dijo que el emperador no iba a tener ninguna clase de trato con ellos hasta que se hubieran entendido con su amigo el Papa[963]. Carlos V insinuó que era mejor que Florencia hiciera tal cosa si no quería sufrir la misma suerte que Roma. De forma casi simultánea, llegó a Florencia la noticia de que Francia había llegado a un acuerdo por separado con el emperador. La Liga de Cognac se había venido abajo.

Según su nuevo pacto con el Papa, Carlos V se dispuso a acabar con la República florentina y volver a someter la ciudad al gobierno de los Médici, pero también, en última instancia, al suyo propio. Lo que pretendía era que en lugar de ser un Estado imprevisible, inestable e independiente, Florencia se convirtiera en parte leal y fiable de su Imperio.

El 14 de septiembre el ejército imperial entró en territorio florentino y puso sitio a Cortona[964]. La trampa política y militar se estaba cerrando; era evidente que Florencia iba a ser atacada y que muy bien podía sufrir la terrible suerte de Roma. Al mismo tiempo, la construcción de las fortificaciones estaba llegando al punto culminante. El 20 de septiembre de 1529 la Signoria decretó que todos los varones de entre dieciocho y cincuenta años estaban obligados a trabajar en las defensas de la ciudad.

Entretanto, Miguel Ángel se convirtió en sospechoso de traición. El capitán general de las fuerzas florentinas, un *condottiere* boloñés llamado Malatesta Baglione, había dejado unos cañones a las puertas de los baluartes diseñados por Miguel Ángel sin guardar. Este preguntó a un oficial llamado Mario Orsini por qué se había hecho aquello, y Orsini replicó: «Has de saber que todos los hombres de su casa son traidores, y que también él traicionará a la ciudad»[965].

Miguel Ángel, horrorizado, acudió acto seguido a la Signoria y reveló lo que había oído y visto[966]. Les mostró el peligro que acechaba a la ciudad y dijo que había tiempo para tomar precauciones, si así lo deseaban. Sin embargo, en lugar de darle las gracias, lo insultaron por ser demasiado «timorato y sospechoso». Así pues, Miguel Ángel había denunciado al general al mando —que bien podría vengarse— sin resultado alguno.

Llegado a ese extremo, como le contó más tarde por carta a su amigo Battista della Palla, Miguel Ángel perdió el aplomo abruptamente[967]. Durante la mañana del martes 21 de septiembre, mientras se encontraba en los baluartes de San Miniato, «alguien» pasó por debajo de la Puerta de San Niccolò (la colina de San Miniato estaba situada más allá de las murallas). Ese misterioso personaje le «cuchicheó» al oído a Miguel Ángel que era peligroso quedarse en Florencia ni un minuto más y que debería huir sin dilación. El hombre en cuestión volvió a casa con él, donde cenó y permaneció con él hasta que se marchó. La carta terminaba con una nota de duda enigmática: «Si era dios o demonio yo no lo sé».

El único detalle de esa críptica carta que quedó al margen de la misma era la identidad del hombre que había salido por la Puerta de San Niccolò. Parece probable, sin embargo, que fuera Rinaldo Corsini quien acompañó a Miguel Ángel en la primera parte de su viaje. El tal Corsini, de acuerdo con Benedetto Varchi, poeta, intelectual e historiador florentino, «no dejó de exhortarlo a que huyera aduciendo que la ciudad iba a estar en manos de los Médici en cuestión de días, por no decir horas»[968].

Miguel Ángel seguramente se refirió a él de forma tan enigmática por motivos de seguridad. Al fin y al cabo, Corsini (si de verdad había sido él el hombre anónimo que salió por la Puerta de San Niccolò) había incitado al gobernador general de las fortificaciones de la ciudad a desertar en un momento de máximo peligro.

El artista abandonó Florencia a tal velocidad que no tuvo tiempo de despedirse de ninguno de sus amigos, lo que en cualquier caso habría sido arriesgado. Él y su partida trataron en un principio de salir por una de las puertas del este de la ciudad, la Porta della Giustizia, pero los centinelas no quisieron dejarles salir[969]. En la Puerta de Prato, en el noroeste, despertaron a los soldados. En ese momento alguien gritó: «Dejadle salir, es uno de los Nueve, es Miguel Ángel». Así que los jinetes se internaron en el campo situado más allá. Con Miguel Ángel iban su asistente Antonio Mini, el orfebre Piloto y Rinaldo Corsini.

Los cuatro cabalgaron hacia el norte. Según Vasari: «Y cada cual tenía ocultos en el forro del jubón cierto número de escudos»[970]. El prior de San Lorenzo, Figiovanni, escribió más tarde que Miguel Ángel había huido para salvar su dinero[971], lo que quizá fuera uno de sus motivos.

Finalmente llegaron a Ferrara, donde se quedaron en una hostería. Alfonso d’Este comprobaba cuidadosamente las entradas y salidas de forasteros de su ciudad y descubrió rápidamente que Miguel Ángel había llegado a Ferrara. El duque envió de inmediato a cortesanos a la posada con instrucciones de conducir al artista, su caballo y sus enseres a la residencia ducal de D’Este(113).

La sensación de terror de Miguel Ángel queda bien reflejada en la narración de Vasari: «Forzado por la voluntad ajena, no le quedó a Miguel Ángel otro remedio que acatarla y regalar todas las cosas que no pudo vender. Se dirigió, pues, con los otros a presencia del duque, dejando sus cosas en la hostería»[972].

D’Este se sintió un poco indignado de que el equipaje del visitante se hubiera quedado en la posada, pero de nuevo convidó a Miguel Ángel a ver su colección y le rogó que se pusiera a su servicio. Este rehusó, ya que, como veremos, tenía otros planes. Entonces el duque le ofreció «todo cuanto estaba en su poder».

«Por no verse adelantado en cortesía, Miguel Ángel se lo agradeció mucho y volviéndose a sus dos camaradas declaró que traían doce mil escudos de Florencia, los cuales, junto consigo mismo, quedaban a entera disposición de Su Excelencia si los hubiere menester». El mensaje estaba claro: Miguel Ángel no era un sirviente, sino un igual. El juego de la cortesía competitiva continuó al regreso de Miguel Ángel a la posada, adonde D’Este envió muchos obsequios y el posadero recibió secretamente instrucciones del duque para que no aceptara nada por el hospedaje a su partida.

Rinaldo Corsini abandonó entonces el grupo y regresó poco tiempo después a Florencia, mientras Miguel Ángel, Antonio Mini y Piloto el orfebre continuaban viaje hacia Venecia[973] (un Estado italiano que estaba fuera del alcance del papa, el emperador o la República florentina, motivo indudable que lo llevó a dirigirse allí)(114).

Miguel Ángel tenía previsto ir directamente a Francia, donde por supuesto Francisco I, uno de los grandes soberanos europeos, le habría dado una bienvenida entusiasta[974]. Es más, el embajador francés en Venecia, Lazare de Baïf, se sintió enormemente emocionado por su llegada[975]. No obstante, a Miguel Ángel, como informó, «nunca se le ve, sino que permanece oculto, pues no quiere hacer de esta ciudad su hogar». Según

Vasari, Miguel Ángel evitaba las invitaciones de los venecianos porque la «comprensión de su arte» que tenían le merecía una baja opinión[976]. Quizá lo cierto fuera lo contrario, a saber, que Miguel Ángel no tenía una gran opinión de la pintura veneciana, ni de la clase de mecenas que la coleccionaba. Al enterarse de que Miguel Ángel se encontraba en su ciudad natal, Sebastiano se sintió mortificado por no poder enseñarle la ciudad y presentarle a la gente indicada: «De haber estado yo en Venecia, todo habría sido distinto».

Si Miguel Ángel hubiera continuado viaje hasta Francia, su vida y la historia del arte habrían sido distintas. Sin embargo, como explicó en su carta a Battista della Palla, «cuando llegué a Venecia y pregunté por la ruta me dijeron que desde aquí uno tiene que atravesar territorio alemán, lo que resulta difícil y peligroso»[977]. Toda la Italia septentrional estaba controlada por las fuerzas imperiales, y el propio emperador esperaba trasladarse de Piacenza a Bolonia, donde iba a reunirse con el papa.

Por lo visto, Della Palla también había tenido previsto trasladarse a Francia. Si todavía iba a realizar el viaje, preguntó Miguel Ángel, ¿podría Della Palla decirle dónde podían encontrarse? «E iremos juntos». Sin embargo, en lugar de preparativos de viaje, como respuesta recibió un extraordinario derroche de elocuencia patriótica.

Della Palla se encontraba en un estado de exultación religiosa devenida delirio chovinista[978]. Tenía una fe absoluta en que la fuerza enemiga acampada ante las murallas de Florencia iba a ser «quebrantada por las manos» de los florentinos. Anticipaba unas fortificaciones de la ciudad (cuestión que evidentemente lo obsesionaba) no tal como estaban en su estado temporal presente, sino perfeccionadas con murallas permanentes y baluartes que defenderían la ciudad santa en los años por venir.

Por toda la ciudad, Della Palla veía «un fervor universal y admirable por conservar la libertad; un singular temor de Dios, confianza en Él y en la justicia de nuestra causa». Estaba ansioso por «la renovación del mundo y la edad de oro» que los florentinos, confiaba, iban a disfrutar en el futuro.

El 30 de septiembre, junto con muchos otros que habían huido de la ciudad, Miguel Ángel fue declarado forajido a menos que regresara antes del 6 de octubre[979]. No obstante, Della Palla había obtenido un salvoconducto para poder regresar a Florencia válido para todo el mes de noviembre.

Adjuntó diez cartas de otros amigos que exhortaban a Miguel Ángel a salvarse a sí mismo, a sus amigos, su honor y sus propiedades con su regreso, y lo que es más, a gozar de la gloriosa victoria inminente. Miguel Ángel se dejó convencer, pero a sabiendas de que era un error, como más tarde le dijo a Condivi. Se dejó persuadir por «grandes ruegos» y apelaciones a su patriotismo.

El 16 de noviembre Lazare de Baïf informó con irritación de que los florentinos habían perdonado «la traición y cobardía de Miguel Ángel y que por tanto había regresado». Su enojo era comprensible. Posteriormente llegó una oferta de salario y de vivienda en Francia, que De Baïf hizo llegar a Florencia. Pero era demasiado tarde; el momento de indecisión de Miguel Ángel ya había pasado. Pronto volvió a encontrarse en Florencia, donde había comenzado el bombardeo enemigo.

La primera bala de cañón se disparó contra la ciudad el 29 de octubre, y la mayor parte del fuego estuvo dirigido (como Miguel Ángel había esperado) contra San Miniato[980]. Aquel primer día se dispararon cincuenta balas de cañón contra el campanario románico de la iglesia. Tras la vuelta de Miguel Ángel, su primera prioridad, como le explicó a Condivi, fue proteger aquella torre, «muy deteriorada por las continuas descargas de la artillería enemiga»[981]. La solución de Miguel Ángel consistió en combatir a los proyectiles con una elasticidad absorbente, hacer frente a la dureza con la suavidad.

En un principio, se utilizaron 1.800 fardos de lana del Arte della Lana como acolchado, y más adelante, colchones rellenos de lana, cáñamo y yute. Condivi describió cómo, «por la noche, con cuerdas bien sólidas los colgaron desde la cima hasta los pies de la torre, cubriendo cada parte que pudiera ser alcanzada». El 16 de diciembre un disparo fortuito hizo que se derrumbara un edificio en San Miniato, lo que causó la muerte de trece personas que estaban inspeccionado las fortificaciones en ese momento: tres ciudadanos, cinco soldados y cinco capitanes, entre ellos Mario Orsini, el oficial que había advertido a Miguel Ángel de la traición[982].

No obstante, en conjunto el acolchado dio buenos resultados. Debido a que la parte superior de la torre sobresalía, los colchones se encontraban a cierta distancia de la parte inferior de las murallas. «De manera que, cuando llegaban las balas de artillería, en parte por la gran distancia desde donde

eran disparadas, y en parte por la materia de los colchones, hacían poco o ningún daño, sin deteriorar siquiera los colchones, porque cedían»[983].

Aquello no era una obra de arte, pero sí una solución al problema propia de un escultor: una capa de carne y de piel elásticas sobre los huesos de la estructura. La detallada descripción que aparece en la *Vita* de Condivi indica que aquel fue un logro del que Miguel Ángel se sentía orgulloso. Le regocijó enormemente haber contribuido a «salvar la ciudad y perjudicar al enemigo»[984].

Según fue pasando el tiempo, no fue el bombardeo lo que quebró la resistencia florentina, sino el hambre[985]. Tras haber sido incapaz de atravesar las murallas, el príncipe de Orange, que había sucedido al duque de Borbón al mando del ejército imperial, se decidió por una estrategia de bloqueo. Mientras se suprimían poco a poco las líneas de suministro de alimentos y se cortaba la comunicación con el exterior, Miguel Ángel se dispuso a realizar su cuadro para Alfonso d'Este. El tema, quizá elegido por el artista y no por el duque, fue el de Leda y el cisne(115). Dos de los primeros esbozos se encuentran en una hoja fechada el 6 de enero, lo que hace pensar que el cuadro comenzó a pintarse en los días inmediatamente posteriores[986].



Según Miguel Ángel, *Leda y el cisne*, c. 1450-1460, óleo sobre lienzo, National Gallery, Londres.

De acuerdo con el mito, Leda, la esposa del rey de Esparta, fue violada por el dios Zeus, que había adoptado la forma de un cisne. Posteriormente tuvo cuatro hijos, Helena, Clitemnestra, Cástor y Pólux, que nacieron a partir de huevos. La historia era estrafalaria para empezar, y la visualización realizada por Miguel Ángel (por lo que hemos podido constatar a partir de las copias que han llegado hasta nosotros) era de lo más extraña. Por lo visto, el cuadro fue destruido en Francia en el siglo XVII porque se consideró indecente. A los coleccionistas franceses de la época parece haberles perturbado especialmente las representaciones de esta escena. El cuadro de Correggio de este mismo tema lo hizo pedazos uno de sus propietarios muy posteriores, Louis d'Orléans, hijo del duque de Orleans, y solo pudo recomponerse con cierta dificultad.

Es posible que *Leda* representara un intento de Miguel Ángel de satisfacer los gustos libertinos del duque de Ferrara. En el camerino de Alfonso d'Este

Miguel Ángel había visto recientemente el cuadro mitológico de Tiziano *La bacanal de los andrios*. Habría reparado en uno de los desnudos más sensualmente seductores del arte occidental.

Ahora, a su vez, Miguel Ángel iba a pintar uno de los desnudos más extraños del arte occidental. El cuerpo de Leda es a la vez fornido y alargado. Se enrosca en torno a la enorme y aleteante ave de forma serpentina a la vez que esta estira el cuello cual ofidio para besarla en la boca. Al mismo tiempo, le acaricia las nalgas con las plumas de una manera sobrecogedoramente amorosa.

A juzgar por las copias supervivientes, y pese a lo rarísimo que resulta, *Leda* constituía una imagen misteriosamente poética y profundamente sensual. Como sucede tan a menudo en las obras de Miguel Ángel, el cuerpo habla su propio lenguaje. Los dedos de Leda están relajados, pero se comban de placer. La impresión de coito aviar-humano es a la vez explícita y surreal: la mujer parece estar durmiendo, o quizá soñando, en tanto que el cisne resulta heroicamente viril. (Dentro del bestiario de Miguel Ángel, se trataba de una criatura digna de ocupar un lugar junto al magnífico pez de Jonás en el techo de la Capilla Sixtina).

*

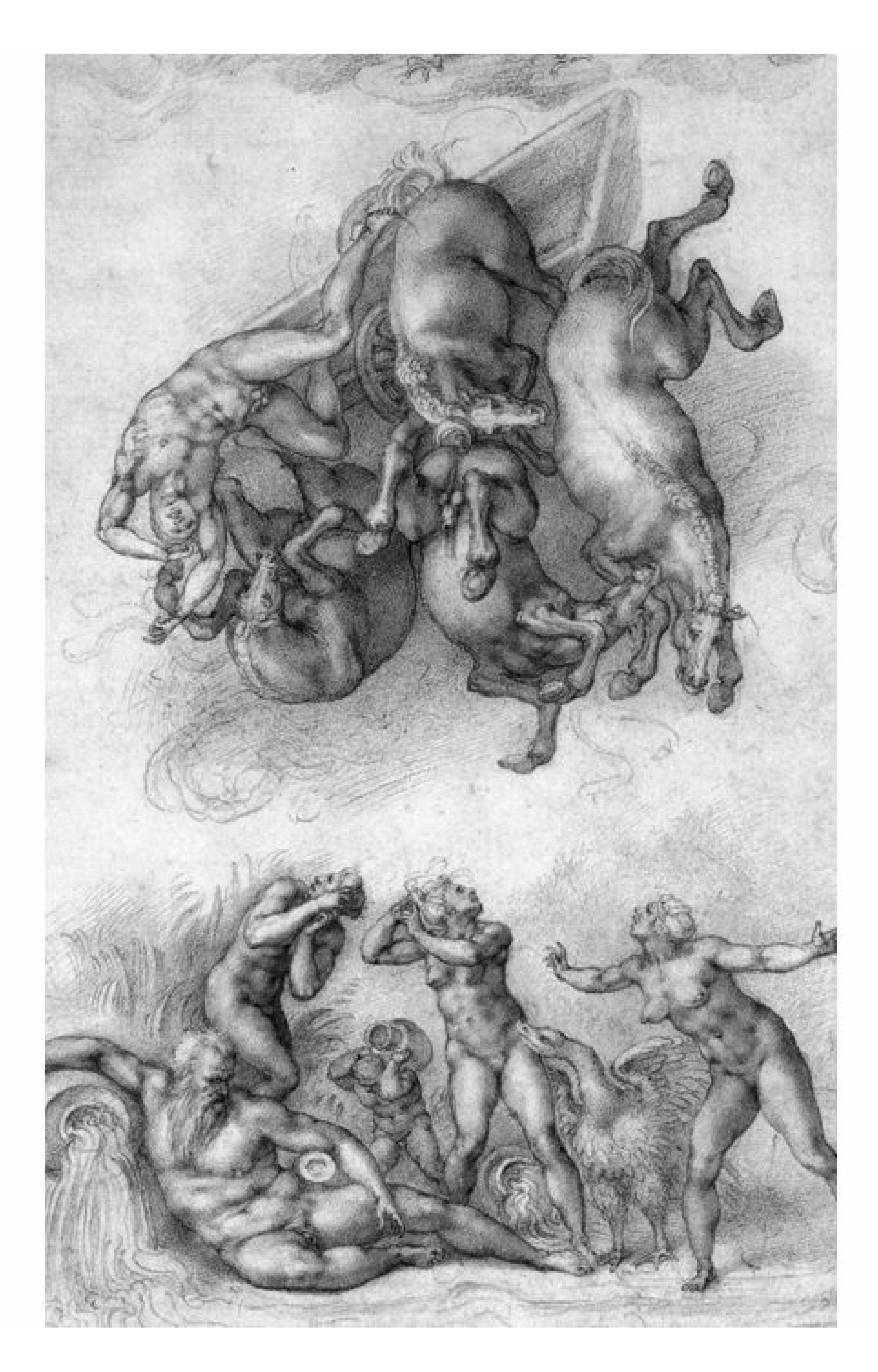
En los primeros meses de 1530, la República florentina seguía aferrándose a la idea de que quizá Ferrara (y lo que era más importante, Francia) interviniera para salvarla. Sin embargo, a partir del mes de marzo, en el que el bloqueo comenzó a estrecharse, esas esperanzas se desvanecieron. D’Este retiró a su enviado, hizo las paces con el Papa y proporcionó artillería y tropas a los sitiadores. Ya no tenía ningún sentido patriótico enviarle a este su retrato ni tampoco era posible, ya que las comunicaciones estaban interrumpidas. A los correos capturados se los ahorcaba.

Dentro de la ciudad, la vida se volvió cada vez más difícil. Ya antes, durante aquel mismo año, había empezado a escasear la carne. En Semana Santa y para dar ejemplo, el comandante de las fuerzas florentinas, Malatesta Baglione, sacrificó un burro en lugar del tradicional cordero[987]. Llegado el verano, hasta la carne de caballo se había convertido en un lujo, y las de rata y gato eran prohibitivas. La mayor parte de la población se vio reducida a alimentarse de pan hecho de salvado y a beber solo agua (el vino, al igual

que el aceite, se había agotado). Las muertes por enfermedad aumentaron.

En julio la posición de los florentinos era claramente desesperada desde el punto de vista de Baglione y el otro comandante mercenario, Stefano Colonna, por lo que emprendieron negociaciones secretas con el ejército sitiador[988]. No obstante, entre los seguidores más fervientes de Savonarola, como Battista della Palla, seguía vivo el «fervor universal y admirable por conservar la libertad» acerca del cual había escrito a Miguel Ángel. No creían que Dios fuera a abandonarlos. Aceptar un acuerdo por el que los Médici recuperasen plenamente su poder y sus derechos era sinónimo para ellos de traición.

Finalmente, sin embargo, enfrentados a la amenaza de sus comandantes de abrir las puertas sin más y salir por ellas con las tropas regulares, no tuvieron otra opción. La descripción de lo sucedido que Miguel Ángel hizo a Condivi («al enemigo se le dejó entrar por consenso»)[989] indica que él estaba de acuerdo con los republicanos a ultranza. El viernes 12 de agosto se firmó la rendición. El sitio de Florencia había durado aproximadamente unos diez meses. Como escribió el historiador Cecil Roth, «superada en número desde el exterior y minada por la traición desde dentro, lo sorprendente es que resistiera la mitad de ese tiempo»[990]. Parte del mérito de que lo hiciera corresponde a Miguel Ángel.



Caída de Faetón, (detalle), 1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor.

18. Amor y exilio

«Deténganse un momento tiempo y hora,
el sol y el día en su carrera antigua,
así yo tenga, y no por mi mérito,
al deseado y dulce señor mío
siempre entre mis brazos, prontos e indignos»[991].

Miguel Ángel, soneto a Tomasso de Cavalieri, 1533

En octubre de 1529, pocos días después de que Miguel Ángel huyera de Florencia, Clemente VII empezó a viajar en dirección al norte, hacia Bolonia, para negociar con Carlos V. Aquel estaba tristemente disminuido en comparación con el joven apuesto y de aspecto juvenil que se había convertido en papa seis años antes: tenía la piel amarillenta a raíz de una enfermedad hepática y estaba casi ciego de un ojo.

Clemente había aprendido por fin la lección: solo podía actuar en calidad de aliado del emperador. Una de las muchas cuestiones zanjadas entre los dos aquel invierno fue la suerte de Florencia. Iba a ser gobernada, como quería el Papa, por los Médici; y como deseaba el emperador, sería una parte leal y fiable de su Imperio, gobernada por príncipes hereditarios que le debieran lealtad. No habría más constituciones idiosincrásicas, ni más bandazos entre una política exterior y otra.

Mientras Florencia estaba sitiada, el 24 de febrero de 1530, Carlos V fue coronado emperador del Sacro Imperio Romano(116) en la iglesia de San Petronio, Bolonia[992]. El cardenal Alessandro Farnese lo ungió con óleo sacro, y luego el papa Clemente le entregó el orbe y el cetro, la espada y la corona del Imperio.

Después el duque de Urbino mantuvo esa espada en alto durante la gran procesión que discurrió entre San Petronio y la otra gran iglesia boloñesa, San Domenico. En su fuero interno, Clemente culpaba al duque de Urbino de

no haber intervenido para detener el Saco de Roma. Había llegado(117)[993] a las afueras de la ciudad con tropas leales a la Liga de Cognac, pero en vez de acudir al rescate del Papa y de la ciudad (fuese por buenas razones militares o quizá por vengarse de ofensas pasadas sufridas a manos de los Médici), se limitó a dar media vuelta y marcharse.

Cuando Florencia se rindió por fin, en agosto de 1530, Clemente, que conocía bien a los florentinos, pensó que sería mejor acostumbrarles a su suerte poco a poco. Las condiciones se referían solo a una nueva forma de gobierno «acordado e instituido por su Majestad Imperial en el transcurso de los cuatro meses siguientes, siempre y cuando se mantenga la libertad de la ciudad».



Sebastiano del Piombo, *Clemente VII y Carlos V*, c. 1530, tiza blanca y negra, British Museum.

El 20 de agosto se proclamó por aclamación un nuevo Gobierno (solo se dejó pasar a la plaza a los partidarios de los Médici para que gritasen «Sí» y *Palle, palle!)*. No se permitió a nadie abandonar la ciudad y los dirigentes del partido republicano fueron arrestados. Algunos, incluido el ex-*gonfaloniere*

Francesco Carducci, fueron decapitados; otros, como Battista della Palla, fueron torturados y encarcelados[994]. En 1532 Della Palla fue hallado muerto en su celda en la localidad toscana de Volterra, supuestamente envenenado.

Había llegado el momento del ajuste de cuentas. La cabeza efectiva del Gobierno florentino era Baccio Valori, que había sido representante del Papa ante el ejército atacante. Miguel Ángel se encontraba en la lista de traidores a los que castigar. Según Condivi, «fue enviada la guardia a la casa de Miguel Ángel para capturarlo; todas las habitaciones y la casa entera fueron registradas, incluso la chimenea y el excusado»[995]. La cautela y la timidez de Miguel Ángel fueron lo que lo salvaron. No pudo escapar, pero logró esconderse. «Pero Miguel Ángel, temiendo lo que después ocurrió, se había refugiado en casa de un gran amigo, donde permaneció oculto muchos días, no sabiendo ninguno dónde estaba a salvo el amigo».

Figiovanni, el prior de San Lorenzo, sostenía que fue él quien había dado refugio al artista durante la purga[996]. Añadió que a un hombre llamado Alessandro Corsini se le había encomendado la tarea de encontrar y matar a Miguel Ángel. Aquel hombre era pariente de Baccio Valori, partidario de toda la vida de los Médici que había salido de la ciudad casi al mismo tiempo que Miguel Ángel en el mes de octubre anterior y se había sumado a las fuerzas papales. (Como parte de su castigo por su traición, Andrea del Sarto había pintado un retrato realista de Miguel Ángel colgado de una cuerda por una pierna en la muralla del Bargello). Puede que hubiera un elemento de rencor, ya que Alessandro Corsini también era pariente del miembro de la familia Corsini al que por lo visto Miguel Ángel había diseccionado como espécimen anatómico.

Para Miguel Ángel, los «muchos días» que había pasado escondido en casa del prior Figiovanni debieron de ser terribles: los debió de pasar escuchando historias de las detenciones, las torturas y la ejecución de sus amigos y colegas, y esperando que llamaran a la puerta. Ahora bien, Figiovanni, que había tratado con Clemente durante muchos años, seguramente presentía que el Papa no querría que Miguel Ángel fuera asesinado o maltratado. Es más, la mayor preocupación de Clemente era evitar daños a la ciudad, que a fin de cuentas era la principal propiedad de su familia, y esa inquietud era extensiva a la seguridad de su máximo artista.

Inmediatamente después de la rendición, seguía habiendo un serio peligro de que Florencia fuera saqueada, como había sucedido con Roma. El ejército imperial, que llevaba muchos meses sin cobrar, permaneció acampado en el exterior hasta que se reunió el dinero suficiente para persuadirlo de que se marchara. Los alimentos seguían siendo muy escasos. El 25 de agosto de 1530 Gismondo Buonarroti escribió a Lodovico que se había refugiado en Pisa con su nieto Lionardo[997]. Se produjeron algunos casos de peste y había una gran carencia de pan, pese a que empezaba a llegar algo de queso, huevos y carne en conserva. Tras algún tiempo, la vida empezó a regresar a la normalidad, en la medida en que tal cosa era posible con una población reducida en aproximadamente un tercio.

Una vez que la confusión del traspaso de poderes pasó, Clemente envió a Florencia órdenes de que se encontrara a Miguel Ángel y, en caso de que estuviera dispuesto, reanudara las obras de San Lorenzo. De acuerdo con Condivi, las instrucciones eran que «se le dejara libre y se le tratase con respeto»[998].

Fue un acto de gran contención, si se tiene en cuenta la naturaleza personal de la traición de Miguel Ángel y el hecho de que, con razón o sin ella, se creía que el artista había insultado a Clemente y a sus herederos. Miguel Ángel supuestamente había propuesto que el Palazzo Médici fuera demolido y reemplazado por un espacio abierto denominado Piazza de Muli —«plaza de los mulos»— («mulo» tenía el significado de argot de «bastardo»)[999]. Pese a que la historia la contó Varchi mucho tiempo después, la broma pesada podría haber sido real.

Miguel Ángel volvió al trabajo en la Capilla Médici pero, como contó con amargura a Condivi, ahora estaba «motivado más por el miedo que por el amor»[1000]. No está del todo claro en qué momento se hizo público su perdón, pero en noviembre Clemente estaba comunicándose con Miguel Ángel acerca de los proyectos de San Lorenzo[1001]. El 25 de ese mes Miguel Ángel estaba «bien dispuesto a trabajar allí», y en diciembre se acordó pagarle de nuevo su salario mensual.

*

Es posible que Clemente quisiera que Miguel Ángel siguiera vivo y que se le tratara bien, pero Clemente estaba en Roma. Ahora Florencia estaba

controlada por adversarios políticos y, en algunos casos, por enemigos personales, La ciudad la dirigía el comisario del Papa, Baccio Valori, que vivía en el Palazzo Médici poco menos que en calidad de dictador. Según Vasari, «para conquistar la amistad de Baccio Valori, comenzó para él una figura de tres *braccia* de alto, en mármol: era un Apolo sacando una flecha del carcaj, que hoy se encuentra en la cámara del príncipe de Florencia: es notabilísimo, aunque no está del todo terminado»[1002]. Se trataba, por tanto, de una escultura realizada como seguro ante la posibilidad de persecuciones por parte del nuevo régimen.

Se trata de una obra extraña. A los historiadores del arte les ha sido imposible decidir si se supone que es un David o un Apolo (o quizá el primero en vías de convertirse en el segundo)[1003]. Es una figurilla elegante y un tanto lánguida, que pone de manifiesto a un Miguel Ángel que trabaja por debajo de su plena capacidad. Valori también pidió a Miguel Ángel que hiciera diseños para su casa.

Más de un año después escribió a Miguel Ángel en torno a la figura, que aún no había recibido, pero no lo presionó al respecto, «pues sé con seguridad, por el afecto que me tienes, que no tengo que reclamarla»[1004]. Lo cierto es que Valori jamás la recibió; el momento en que disponía del poder para sacarle una obra a Miguel Ángel había pasado ya. Es probable que dejara de tallar *David/Apolo* a finales de 1530, momento en que Valori fue sustituido como representante del Papa por Nikolaus von Schönberg, arzobispo de Capua (1472-1537).

Baccio Valori no fue el único que estuvo esperando en vano algo hecho por Miguel Ángel. Alfonso d’Este estaba ansioso por recibir su *Leda y el cisne*; como escribió él mismo: «Cada hora que paso deseando ver esta obra se me antoja un año»[1005]. Envió a un emisario, Jacopo Laschi, cortesano conocido como Il Pisanello, para que tomara posesión del cuadro y se ocupara del pago. Por la forma extremadamente cortés con la que abordó el asunto, se deduce que D’Este era consciente de que la situación había cambiado. Cuando el cuadro le fue prometido por primera vez, era un valioso aliado de la República florentina. En aquella circunstancia, el cuadro seguramente había sido concebido como un regalo[1006]. Posteriormente, no había sido de ninguna ayuda a la República, y de hecho había asistido a sus enemigos.

En la carta, D’Este daba a entender que Miguel Ángel podía estipular su precio y le pedía que le contestara: D’Este estaría mucho más seguro de su criterio que del suyo propio a la hora de evaluarlo[1007]. Más aún, sería un amigo útil para la República si recibía el cuadro, siempre «deseoso de agradarte y de serte de ayuda».

No era una mala oferta. Era evidente que D’Este seguía muy empeñado en tener su cuadro. Ahora bien, Miguel Ángel ya no era prisionero de D’Este. Como relató Condivi, el artista mostró el cuadro al emisario del duque, Il Pisanello, por algún motivo no causó la impresión esperada: «El mediador del duque, llegado a casa de Miguel Ángel y visto el cuadro, le dijo: “¡Oh, poca cosa es esta!”»[1008].

Miguel Ángel le preguntó entonces a qué se dedicaba él, y este le respondió que era mercader *(mercante)*. El artista dio inmediatamente por sentado que aquello era un insulto, a saber, que la pretensión del cortesano de ser un mercader era una alusión sarcástica al hecho de que todos los florentinos eran conocidos por ser unos comerciantes avariciosos. Furioso, Miguel Ángel replicó: «Haréis mal negocio para vuestro señor; marchaos de aquí».

Puede ser que Il Pisanello hiciera un comentario desafortunado, pero aquello seguramente solo era una excusa. Lo más probable es que Miguel Ángel culpara a D’Este por la derrota de la ciudad, y lo que es más, como debía de saber, el Papa veía con gran suspicacia al duque. Miguel Ángel no quería ni su dinero ni su amistad. Por tanto, regaló esta valiosa obra de arte a su asistente, Antonio Mini, que necesitaba recaudar fondos para la dote de su hermana.

En el otoño de 1531 Mini llevó el cuadro consigo a Francia[1009]. El joven envió una serie de cartas a Miguel Ángel, emocionado al principio por el viaje a través del norte de Italia y los Alpes, y desilusionado después con las dificultades con las que se topó al llegar. Pasado el tiempo, el pobre Mini murió y *Leda* pasó a formar parte de la colección real francesa, donde, como hemos visto, por lo visto fue destruida un siglo o más después, presuntamente porque alguna persona de mentalidad puritana la consideró indecente.

*

Poco a poco, Florencia fue sometida al dominio de Alessandro de Médici. En febrero de 1531, a Alessandro, que solo tenía veinte años y por tanto seguía siendo un menor, se le concedió el derecho a una posición en todas las corporaciones gubernamentales[1010]. Su linaje era, y sigue siendo, poco claro[1011]. Con casi toda seguridad, su madre fue una esclava norteafricana llamada Simonetta, lo que lo convertía en un mestizo y explica su apodo, Moro. Sin embargo, su padre fue o bien Lorenzo II de Médici (esa era la versión oficial) o, como se rumoreaba, el joven Giulio de Médici antes de convertirse en cardenal, ya no digamos en el papa Clemente VII, si bien esto jamás se reconoció públicamente(118)[1012].

Mientras lo estaban convirtiendo en jefe de Estado, Alessandro se encontraba en Bruselas, donde el emperador Carlos V lo nombró duque y lo prometió en matrimonio con su propia hija ilegítima, Margarita de Austria. Regresó a Florencia el 5 de julio de 1531[1013] y al día siguiente se leyó la proclama del emperador que perdonaba a la ciudad a la vez que se reconocía explícitamente a Alessandro de Médici como su soberano. Florencia estaba gobernada ahora por un hombre carente de experiencia, todavía muy joven y que tenía ciertas costumbres (tales como el entusiasmo por seducir monjas, así como esposas e hijas de los ciudadanos) que garantizaban su impopularidad en una ciudad que poco tiempo antes había sido una república savonarolesca encabezada por Jesucristo(119)[1014].

Clemente prefería a Alessandro frente a Hipólito (hijo ilegítimo de su primo Giuliano de Médici), pese a que el joven parecía tener pocas dotes para desempeñar altos cargos eclesiásticos. Como consolación quizá, Hipólito fue nombrado cardenal. El historiador J. R. Hale lo describe alborotando «de incógnito con una pandilla de adolescentes de espíritu afín por las calles de Bolonia» durante la coronación de Carlos V en 1530.

El ascenso de Alessandro fue un mal augurio para Miguel Ángel. «Sabía», como le contó a Condivi, que «el duque Alessandro lo odiaba profundamente y que era un joven salvaje y vengativo»[1015]. La causa originaria de esta hostilidad se desconoce; quizá fuera algo simplemente temperamental, o puede que Alessandro estuviera resentido con Miguel Ángel porque se le había perdonado tan fácilmente por su traición (y por ser tan venerado por Clemente, que quizá fuera, como hemos visto, el padre de Alessandro). En cualquier caso, Miguel Ángel no tenía la menor duda de que Alessandro «se

habría deshecho de él, de no ser por la consideración en que le tenía el Papa».

Otros mecenas potenciales no resultaron tan fáciles de rehuir como Alfonso d'Este. Uno de los comandantes de rango superior de Carlos V, el marqués del Vasto, no tardó en pedirle un cuadro. En abril de 1531, Figiovanni le hizo llegar esta solicitud de una pintura «cuando os venga bien», que podía ser, por lo visto, cualquier cosa «en lienzo o en panel, a vuestro modo, y con la elección del tema a vuestra discreción»[1016]. A aquellas alturas, los coleccionistas solo querían un Miguel Ángel, sin que importara lo que representara. Pese a lo agotado y atareado que estaba[1017], Miguel Ángel realizó inmediatamente un cartón de Cristo y María Magdalena en el jardín, *Noli me tangere*(120)[1018].

El marqués visitó Florencia a mediados de mayo y quiso examinar las esculturas de la Capilla Médici, y el cartón para su propio cuadro. Figiovanni señaló que Miguel Ángel había obrado un milagro realizándolo tan rápidamente y que era «algo divino».

Este no sería el único diseño que produjo bajo presión. También hubo un cartón para el sucesor de Valori como gobernador en funciones de Florencia, el arzobispo de Capua. Se realizó, según Antonio Mini, «en un frenesí para satisfacer al arzobispo»[1019]. Miguel Ángel no se encontraba en posición de rehusar a ninguno de los dos mecenas, pero logró evitar la tarea de tener que pintar los cuadros él mismo. Vasari describió cómo recomendó al marqués que el artista Pontorno se ocupara de aquella tarea: «Nadie podía servirle mejor que el maestro»[1020]. La colaboración dio tan buen resultado que, a partir del diseño de Miguel Ángel, Pontorno también pintó el cuadro para el arzobispo.

Seguramente en torno a esta época (es imposible determinar con certeza en qué momento exacto) murió Lodovico Buonarroti. La reacción de Miguel Ángel quedó inmortalizada de dos formas bien distintas. Una de ellas fue un largo poema inacabado en el que comparaba su dolor por la muerte de su padre con los sentimientos que le había inspirado la muerte de su hermano Buonarroto un par de años antes: «Él fue mi hermano, tú mi padre./Obligado a él por amor, a ti por deber»[1021]. Contrastó la sensación de pérdida que experimentó por cada uno de ellos mediante la metáfora del arte: «Mi hermano está pintado por la mano de la memoria/pero a ti te esculpe vivo

dentro de mi corazón». Con esto Miguel Ángel quería decir (dada su profunda creencia en la relevancia de la escultura) que sentía la ausencia de Lodovico más profundamente.

Después pasó a imaginar a su padre en el cielo: «Te has vuelto divino […], no sin envidia escribo este verso». La muerte de Lodovico, reflexionaba, le enseña a morir. Miguel Ángel estaba deseoso de reunirse con él: «Perfecto amor de padre e hijo encuentra/aumento en el cielo, como las virtudes todas». Ahí se interrumpe el poema; no cabe duda de que Miguel Ángel fuera consciente de que su amor por su padre había estado en realidad lejos de ser perfecto.

El otro documento relativo a la muerte de Lodovico era una lista de gastos atribuidos al anciano, tanto durante su enfermedad como por su funeral[1022]. A juzgar por estos pagos, da la impresión de que Lodovico falleciera en algún momento del invierno de 1530, o a comienzos de 1531: tenía, pues, ochenta y seis años en el momento de su muerte; había transmitido a Miguel Ángel buenos genes de cara a la longevidad, y poco más.

La familia Buonarroti estaba disminuyendo. Ahora estaba compuesta por Miguel Ángel, los dos hermanos pequeños que no le caían demasiado bien (Gismondo y Giovansimone) así como su sobrino y su sobrina supervivientes (esta última vivía en un convento). Ahora tenía menos vínculos con Florencia que antes.

*

Tanto física como psíquicamente, Miguel Ángel se encontraba en malas condiciones. Había sobrevivido a tres años de peste, guerra, malnutrición, grandes responsabilidades, trabajo febril y ansiedad constante, todo ello rematado por una desilusión aplastante tras haberse librado por poco de ser ejecutado por traidor.

En junio de 1531, el papa Clemente, cuyos agentes habían estado intentando dar muerte a Miguel Ángel hace no mucho, comenzaba a inquietarse por la salud del artista. A través de su secretario, Pier Paolo Marzi, aconsejó a Miguel Ángel que trabajara con constancia, pero de tal manera que no terminara agotado, sino que se mantuviera saludable y vigoroso, vivo y no muerto[1023]. A Roma debían de estar llegando

informes preocupantes.

No parece que Miguel Ángel se tomara el consejo muy en serio. Todo lo contrario, se diría que reaccionó trabajando furiosamente y en exceso, tratándose a sí mismo con una dureza poco menos que masoquista. En septiembre Giovan Battista Mini, tío del asistente de Miguel Ángel Antonio Mini, envió precisamente una advertencia de este tipo a Baccio Valori[1024]. Llevaba algunos meses sin ver a Miguel Ángel, dado que el escultor había permanecido en casa para evitar la peste, pero lo había visto recientemente en un par de ocasiones. Habían hablado mucho de arte con Antonio y el pintor Bugiardini.

Acudieron juntos a ver las esculturas para la Capilla Médici, y el mayor de los Mini quedó especialmente impresionado (al igual que Vasari) por la figura de *Noche*, «algo de lo más milagroso». En ese momento Miguel Ángel estaba terminando de trabajar en uno de los «ancianos», seguramente *Crepúsculo*, el más acabado de los dos.

Mini les comentó a su sobrino Antonio y a Bugiardini que Miguel Ángel parecía haber adelgazado terriblemente, a lo que ellos respondieron que no creían que el artista fuera a vivir mucho tiempo más si algo no cambiaba. Trabajaba mucho, comía mal y dormía poco. Como resultado, tenía un aspecto muy fatigado y estaba «disminuido en carnes»; padecía de catarros, dolores de cabeza y mareos. El motivo, creían Antonio y Bugiardini, era que tenía dos problemas: uno en la cabeza y otro en el corazón.

Creían que la primera dolencia había sido causada por trabajar en la sacristía en invierno. Sería conveniente que el Papa le ordenase trabajar en las esculturas de *La Virgen y el niño* y *El duque Lorenzo* en su estudio (donde había una estufa). Entretanto, otros podían seguir trabajando en el marco arquitectónico de la capilla. El otro problema que aquejaba al corazón de Miguel Ángel era su disputa con el duque de Urbino, o sea, la tumba de Julio II.

*

Miguel Ángel volvió a cartearse de nuevo con su viejo amigo Sebastiano[1025], que estaba maravillado de que siguiera allí después de haber padecido tantos peligros, inquietudes y fatigas. El propio Sebastiano nunca pudo volver a ser el que había sido antes del saco. Ahora que habían

atravesado el fuego y el agua, le dijo a Miguel Ángel, que los dejaran vivir lo que les quedaba de vida de la manera más apacible posible.

Sebastiano era ahora lo que nunca había conseguido ser bajo León X: un artista favorito al que el Papa escuchaba. En 1531 fue nombrado para la sinecura de sellador de documentos papales con el sello de plomo, o *piombo* (de ahí que se le conociera como Sebastiano del Piombo). El puesto requería que fuera ordenado sacerdote. Envió a Miguel Ángel una carta levemente avergonzada[1026], en la que mencionaba que en consecuencia también lo habían convertido en fraile, y que Miguel Ángel se habría reído si lo hubiera visto con el hábito.

Durante el año 1531 y los primeros meses de 1532, la interminable cuestión de la tumba de Julio II se renegoció una vez más. La cuestión fue planteada por Sebastiano, que se había encontrado por casualidad con Girolamo Genga (1476-1551), pintor y arquitecto en la corte[1027]. Este le informó de que el duque seguía ansioso de que se completara la tumba pero que le había irritado la insistencia de Miguel Ángel en que para terminar el proyecto necesitaba otros 8.000 ducados. No cabe duda de que consideraba que ya había invertido tiempo y dinero suficientes, con escasos resultados aparentes.

En junio de 1531, el Papa, encantado y conmovido de recibir una carta de Miguel Ángel, se ofreció a mediar entre el artista y el duque[1028]. El objetivo de Clemente al intentar resolver la disputa era, en parte, aliviar la carga del estrés de hombros del artista: «Lo haremos rejuvenecer veinticinco años», anunció a Sebastiano, lo que constituía un recordatorio de que aquel desdichado asunto duraba ya un cuarto de siglo.

Fundamentalmente, como Miguel Ángel escribió a Sebastiano en agosto de 1531, cabían dos posibilidades:

> Una sería hacerlo; la otra sería darles el dinero para que encarguen ellos mismos la realización. De las dos opciones, yo solo puedo elegir la que agrade al Papa. Hacerlo yo mismo no le agradaría, en mi opinión, porque no podría dedicarme a sus asuntos. Por tanto, habrá que persuadirlos —me refiero a quienquiera esté actuando en representación de Julio— de que acepten el dinero y que encarguen que se haga ellos mismos[1029].

Finalmente se llegó a un nuevo acuerdo, aunque no sin mucho debate, y sin que Sebastiano exhortara parlanchinamente muchas veces a su viejo amigo. Las cuestiones que Sebastiano quería transmitirle eran lo mucho que el Papa

lo favorecía, la buena oportunidad que se había presentado para quitarse de encima todo aquel enojoso asunto y lo poco que sufriría la reputación de Miguel Ángel dejando que algún otro escultor de menor categoría terminase la tumba. Sebastiano seguía insistiendo sobre esta última cuestión el 5 de abril de 1532, cuando Miguel Ángel estaba finalmente a punto de marcharse con destino a Roma: «Resplandeces como el sol. No se te puede privar ni del honor ni de la gloria; basta con que consideres quién eres y que pienses que nadie te está haciendo la guerra salvo tú mismo»[1030].

Mientras tanto, Clemente iba dando pasos cuidadosos para transformar Florencia en propiedad hereditaria de su familia. Se sondeó a muchas figuras políticas influyentes entre bastidores antes de que, a finales de abril, se acordara una nueva Constitución. A la cabeza del régimen iba a estar Alessandro, «al que en lo sucesivo se denominará duque de la República florentina». Le sucedería su hijo, y en caso de que eso no fuera posible, el pariente más próximo. Alessandro de Médici, disoluto, y muy joven pero astuto a su manera, se encontraba ahora en la posición que Cosme el Viejo y Lorenzo el Magnífico habían vacilado en hacer suya.

Tras regresar a Roma por primera vez en muchos años, Miguel Ángel no se hospedó en su casa de Macel de' Corvi, que después del saco y de quince años de abandono se encontraba en un estado ruinoso[1031]. Hasta las losas de mármol para la tumba de Julio estaban desperdigadas por el taller. En su lugar, se alojó en el Belvedere, en el otro extremo del patio del Vaticano, donde se quedó en los apartamentos de un amigo, Benvenuto della Volpaia (miembro de la misma familia emprendedora que el diseñador de los dibujos arquitectónicos que había copiado en 1516)(121).

Miguel Ángel se encontró con Clemente (seguramente en cuanto llegó); era la primera vez que ambos se veían cara a cara en una década. Miguel Ángel tenía buenos motivos para sentirse nervioso ante aquel encuentro.

El nuevo contrato para la tumba, el cuarto hasta ese momento, se firmó en los aposentos del Papa el 29 de abril en presencia del mismo Clemente, de Sebastiano y del embajador del duque de Urbino, Giovan Maria della Porta[1032]. A primera vista, parecía un compromiso razonable. Miguel Ángel terminaría seis de las estatuas ya realizadas (qué seis no está claro, quizá se tratara de los cuatro *Esclavos* realizados en Florencia, además de *Victoria* y *Moisés*). Otros harían cinco más, pagadas con 2.000 ducados

desembolsados por Miguel Ángel, que conservaría su casa de Roma. Todo ello habría de realizarse antes de tres años. Miguel Ángel tendría que pasar dos meses al año en Roma y el resto en Florencia. Trabajaría de manera exclusiva sobre la tumba de Julio y los proyectos de San Lorenzo.

También iba a haber una nueva ubicación para la tumba[1033]. Colocarla en San Pedro del Vaticano era algo evidentemente poco práctico, pues ahí las obras de construcción habían terminado prácticamente; de los nuevos pilares apilastrados de Bramante brotaban ahora hierbas y flores silvestres, como si de una ruina romana se tratara. El duque de Urbino era partidario de Santa Maria del Popolo, asociada con la familia Della Rovere. Miguel Ángel se opuso con el argumento de que allí no había un buen lugar para la tumba y que la luz sería errónea (lo que puso de manifiesto lo cuidadosamente que pensaba respecto de la colocación de sus obras). Propuso en su lugar San Pietro in Vincoli, la iglesia a la que Julio estuvo vinculado mientras era cardenal.

El contrato se firmó dos días después de que se acordara la nueva Constitución de Florencia. Clemente debió de sentirse satisfecho de haber resuelto dos disputas de larga duración: la del gobierno de la ciudad y la de la finalización de la tumba de su predecesor. Ordenó a Miguel Ángel que regresara ese mismo día para seguir trabajando en las tumbas de los Médici en San Lorenzo[1034].

Posteriormente, Miguel Ángel llegó a creer (cuesta determinar si fue por paranoia o no) que el embajador del duque de Urbino se había «reunido con el notario» para alterar algunas cláusulas. Clemente, insistía Miguel Ángel, jamás habría permitido esos agregados. Sostenía que Sebastiano había querido informar al Papa, y «hacer ahorcar al notario».

Entretanto, el embajador se afanaba por persuadir al duque Francesco Maria della Rovere para que aceptase aquellas condiciones[1035]. Informó de que en Roma todo el mundo pensaba que el acuerdo era maravilloso y que el resultado iba a ser espléndido, y recomendó al duque que escribiera una carta personal y cortés a Miguel Ángel, alabándolo y animándolo, «pues me han dicho que ese hombre se hará mucho más manejable cuando reconozca vuestra buena disposición para con él, y que estará dispuesto a obrar milagros». No obstante, hizo falta más de un mes para que el duque (cuya reacción instintiva seguramente no era prodigarle palabras amables a Miguel

Ángel) ratificara el contrato.

Poco después de que llegara la ratificación, Miguel Ángel anunció que le gustaría regresar a Roma[1036]. A esto le siguió una campaña concertada para disuadirle de hacerlo, en parte, cabe suponer, porque la prioridad del Papa era que prosiguiera con los proyectos de Florencia. Ahora bien, a Clemente y su círculo también les preocupaban los posibles efectos de que Miguel Ángel cambiara repentinamente el clima de Florencia por el tórrido ambiente de Roma(122). Hasta el embajador del duque de Urbino fue persuadido por Clemente de que sería peligroso que Miguel Ángel fuera a Roma durante los meses estivales. Septiembre sería más seguro. Sebastiano le rogó que por lo menos cabalgara cuando hiciera un tiempo más fresco. Por lo visto, Miguel Ángel le respondió que era más fácil trabajar con arcilla —cabe suponer que en modelos para la tumba de Julio, que era lo que se proponía realizar— durante la época de calor. No obstante, retrasó su salida hasta septiembre. Iba a quedarse por mucho tiempo.

El propósito inicial de Miguel Ángel en Roma era seguir trabajando en la tumba lo más rápidamente posible. Sin embargo, antes de que concluyera el año sucedió algo de un cariz mucho más profundo que las cuestiones prácticas. Fue un acontecimiento que abrumó las emociones de Miguel Ángel y transformó el ritmo creativo de su vida. Conoció a un joven aristócrata romano llamado Tommaso de Cavalieri (conocido por sus íntimos como Tommao).

Exactamente cómo y dónde se conocieron no se sabe[1037], pero no habría sido difícil que coincidieran. La casa de Cavalieri estaba en la Colina Capitolina, lo que lo convertía poco menos que en vecino de Miguel Ángel: Macel de’ Corvi, adonde este había vuelto, se encontraba al pie de la colina. Además, tenían amigos y conocidos en común. El abuelo materno de Tomasso era un banquero florentino, y Miguel Ángel conocía a muchos miembros de aquella comunidad.

Uno de ellos, el fiel Leonardo Sellaio, había desaparecido, posiblemente durante el saco. Bartolomeo Angelini, funcionario de aduanas, cuidaba ahora de los negocios de los Médici. También es posible que contribuyera a que se conocieran; acabaría por hacer de intermediario. Alternativamente, cabe la posibilidad de que los presentara el escultor florentino Pierantonio Cecchini. Cavalieri ya estaba interesado en el arte, y lo que es más, lo practicaba.

Exactamente cuántos años tenía Cavalieri cuando Miguel Ángel y él se conocieron es un asunto muy controvertido[1038]. No se ha hallado su partida de nacimiento, pero las pruebas circunstanciales indican que nació entre 1512 y 1520, y que por tanto tenía entre doce y veintiún años en el momento de conocer a Miguel Ángel (el cual tenía cincuenta y siete años en el invierno de 1532-1533).

No ha sobrevivido ningún retrato inequívoco, pero sus contemporáneos consideraban a Tommaso alguien apuesto y cultivado. Quince años después, el intelectual florentino Benedetto Varchi describió a Cavalieri como un hombre de «una belleza incomparable», con «modales elegantes, tan excelentes dotes y de un porte tan encantador que sin duda merecía, y sigue mereciendo, ser tanto más amado cuanto mejor se le conoce»[1039]. Vasari señaló que «infinitamente más» que cualquier otro amigo, «Miguel Ángel quiso al joven Tommaso de Cavalieri, un romano de buena familia intensamente interesado por el arte»[1040].

Para el artista parece que se trató de un flechazo. Con su carne de estopa, unos huesos tan secos y quebradizos como leña y «de azufre el corazón», como escribió en un soneto a Tommaso, no era de extrañar que ardiera «en un relámpago al primer fuego que se choca»[1041]. Su abordaje inicial, parece ser, fue enviarle un mensaje escrito a través del escultor Pierantonio Cecchini, acompañado por dos dibujos como regalo.

La carta se ha perdido, pero ha sobrevivido un borrador de la misiva siguiente, marcada por la sensación de alarma de Miguel Ángel por haber enviado la primera: «De manera inopinada, micer Tommaso, mi querido señor, me sentí motivado a escribiros, no en respuesta a ninguna carta que hubiera recibido de vos, sino siendo yo el primero en moverse»[1042].

Miguel Ángel había considerado aquel modo de aproximación como atravesar un riachuelo. En cambio, se encontró a sí mismo hundiéndose en el océano; después, prosiguiendo con la metáfora acuática, se disculpó por no haber tenido «la destreza de encontrar un rumbo a través del mar revuelto de vuestras brillantes dotes». Nada de lo que pudiera hacer ningún otro era digno del «sin igual e inigualable» Tommaso. Si alguna vez creyera que cualquier cosa que estuviera en su mano podía agradar al joven, dedicaría el presente y lo que le quedaba de vida a servirlo; lo único que lamentaba Miguel Ángel era no haber dedicado el pasado a hacer lo mismo. Aquella

enrevesada expresión de sumisión (tan distinta de la manera en que Miguel Ángel se dirigía a papas y a duques) nunca fue enviada. En cambio, de Tommaso llegó una respuesta, no tan extravagantemente prosternada como la de Miguel Ángel, pero aun así cálidamente cortés: «Os prometo de veras que el amor que os profeso a cambio es igual o quizá mayor que el que he sentido por hombre alguno, y nunca he deseado jamás ninguna amistad más de lo que deseo la vuestra»[1043].

Tommaso había estado enfermo (cabe suponer que fuera ese el motivo de su tardanza en contestar) y sentía que la Fortuna le estaba jugando una mala pasada al privarle de la compañía de «un hombre supremo en el arte». No obstante, ahora que se estaba recuperando, dedicaría su tiempo a contemplar los dos dibujos enviados por Miguel Ángel («cuanto más los estudio, más me deleitan»).

Tras recibir aquella carta Miguel Ángel le envió una respuesta indudablemente eufórica (para tratarse de él)[1044]. Se habría considerado deshonrado ante el cielo y la tierra, de no haber sabido que Tommaso «aceptaría por propia voluntad algunos de mis dibujos». La noticia le causó «gran sorpresa y no menos placer». Lo fechó «en el para mí feliz primer día de enero». A comienzos de 1533, había comenzado una nueva etapa en la vida y la obra de Miguel Ángel.

*

Fuese cual fuese la intensidad de sus sentimientos, es improbable que la relación de Miguel Ángel con Tommaso de Cavalieri fuera de índole carnal y sexual. Para empezar, fue representada a través de poemas e imágenes que estuvieron muy lejos de ser secretos. Aun en el caso de que decidiéramos creer las protestas de Miguel Ángel defendiendo la castidad de su conducta, la elevada posición social de Tommaso y la naturaleza relativamente pública de su relación hace improbable que esta no fuera platónica.

La justificación filosófica que de ella dio Miguel Ángel era la misma que la afirmación realizada por los neoplatónicos de la corte de Lorenzo el Magnífico, en particular Marsilio Ficino: el amor a la belleza era una experiencia del bien, lo que significaba, en términos cristianos, de lo divino. Por tanto, la contemplación de la hermosura de Tommaso era poco menos que un anticipo del Cielo. Al mirar su «rostro encantador», sostenía Miguel

Ángel, su alma ya «se había elevado a Dios con frecuencia»[1045]. El razonamiento era emotivo e intelectualmente precario. Sin embargo, gran parte de la obra de toda la vida de Miguel Ángel se apoyaba sobre esta dudosa equiparación. Por eso a él y a sus contemporáneos les pareció bien que el techo de la Capilla Sixtina estuviera cubierto de bellos desnudos masculinos.

En una carta que recibió de su viejo amigo Bugiardini acerca de un ominoso cometa que había visto, Miguel Ángel escribió sonetos a Tommaso[1046]. El primero empezaba así: «Si un casto amor, si una piedad altísima, si una fortuna igual a dos amantes si una suerte adversa les importa a ambos…»[1047]. Proseguía a través de una sucesión de cláusulas condicionales que enumeraban las posibilidades de semejante unión: «Si eterna es un alma pero los cuerpos dos, llevándolos al cielo con alas similares». La conclusión era que solo una cosa podía quebrar ese lazo: el desprecio o el desdén. Su máxima inquietud, a aquellas alturas, parece haber sido que la mente de Tommaso fuera envenenada en su contra(123)[1048].

Un segundo poema insistía en la castidad del amor de Miguel Ángel: «Entonces, ¡ay de mí!, ¿cómo será entendido el casto deseo/que al corazón enciende/por quienes siempre a sí en los demás se ven?»[1049]. Evidentemente, no todo el mundo creía en la pureza de la devoción de Miguel Ángel por aquel joven. Hubo quienes le advirtieron a Tommaso que no se apegara en exceso al célebre artista, que tenía edad suficiente para ser su abuelo. Durante algún tiempo Miguel Ángel pensó que Tommaso estaba haciendo caso de aquella «necia, malévola y vil multitud»[1050], que acusaba a otros de compartir sus propias malvadas inclinaciones.

El aspecto inusual del amor de Miguel Ángel por Tommaso (aparte de su intensidad) era que dio lugar inmediatamente a grandes manifestaciones artísticas. Con aquella primera carta, Cecchini le había traído a Tommaso dos dibujos. Es posible que fueran de Ganímedes y Ticio; de lo que no cabe duda es de que Tommaso fue obsequiado con elaborados dibujos de esta temática muy pronto. En algunos aspectos constituían una pareja; se reflejaban la una a la otra en su imaginería, pues en cada escena el partícipe más activo era un ave gigantesca y poderosa. No obstante, las imágenes tenían significados opuestos.

En la mitología clásica, Ganímedes, hijo del soberano de Troya, era el más

bello de los hombres (al igual que decían de Tommaso de Cavalieri sus admiradores). Un día, mientras pastoreaba ovejas en el monte Ida, se apoderó de él Zeus en forma de águila y lo condujo al Olimpo, donde se convirtió en copero de los dioses. De Platón en adelante, a la historia siempre se le dio una interpretación moral, casi mística, en la que Ganímedes representaba el alma humana, amada por el poder divino y transportada al Cielo.

Ostensiblemente, pues, la imagen pertenecía al género de amor moral y exaltador del espíritu que Miguel Ángel proclamó en sus poemas a Tommaso, que los embusteros vulgares que no entendían la pureza del comportamiento del artista denigraban. Ahora bien, existía otra posible interpretación de la relación entre Júpiter y Ganímedes, habitual en la Antigüedad y común en la Italia del siglo XVI, a saber, que constituía el arquetipo de relación sexual entre un hombre adulto y un joven. Ganímedes era otra manera de decir catamita[1051].

La concepción de Miguel Ángel lograba insinuar ambas posibilidades. Su águila divina no parece un ave virtuosa. Al contrario, es una criatura feroz, adelantando la cabeza y el cuello, con el pico entreabierto en un gesto predatorio y con una mirada feroz y malévola. Las pantorrillas de Ganímedes están aferradas con fuerza por sus poderosas garras, y la ingle de la enorme ave rapaz está apretada contra sus nalgas. Una complicación psicológica es que, en la poesía de Miguel Ángel, es este, el artista, el que es transportado por las alas de Tommaso y quien es el cautivo pasivo, como anunció memorablemente en un soneto: «Si preso y vencido debo ser dichoso maravilla no es que solo y desnudo de un caballero armado en prisión me vea»[1052].



Miguel Ángel (?), *Ganímedes*, c. 1533, tiza negra, Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts.

El dibujo de Ticio representaba, por el contrario, el sufrimiento fruto del deseo físico. El gigante Ticio había intentado violar a Latona, madre de Apolo y de Diana. Su castigo en el Hades era que un buitre devorase

eternamente su hígado constantemente regenerado (órgano tradicionalmente asociado a la lujuria).

En el dibujo de Miguel Ángel, Ticio se presenta como un desnudo noble, hermano del Adán del techo de la Capilla Sixtina. Está esposado a una roca y con la mirada sobre el enorme pájaro (pariente próximo del águila que capturó a Ganímedes) posado sobre él y que extiende el cuello para picotearle el abdomen. La sensación de sufrimiento no la transmite tanto la figura principal como un detalle surreal: a la derecha crece un árbol cuyas raíces se aferran a la roca que está debajo cual mano esquelética, y de un lado del tronco sobresale, en el punto donde antes brotaba una rama, un rostro humano con un solo ojo que mira fijamente y una boca abierta en un grito. Debajo, al borde de la roca, vemos escabullirse un cangrejo. Estos dos últimos detalles extraños aluden al *Infierno* de Dante.

En el Canto XIII, el poeta se topa con un macabro bosque viviente de almas que gimen sin cesar, transformadas en árboles llenos de nudos con troncos retorcidos y hojas oscuras. Allí se castiga a los suicidas. El cangrejo insinúa la zona situada más abajo que, como señala el acompañante de Dante, Virgilio, es un desierto de horribles y ardientes arenas. Allí se castigaba a los sodomitas.

El dibujo de la tortura de Ticio no es un boceto para otra cosa sino una obra tan calculada y completa como un fragmento del techo de la Capilla Sixtina. La escala era pequeña, pero este y otros dibujos que regaló a Tommaso (aunque estuvieran acabados en sí mismos) habrían proporcionado los diseños para una secuencia de cuadros mitológicos comparables a los Tizianos del *camerino d’alabastro* de Alfonso d’Este.

Si Miguel Ángel se sentía cautivo de Tommaso, dio muestras de un notable grado de libertad con respecto a sus mecenas. En lugar de servir a quien fuera, entregaba los mejores frutos de su imaginación gratis a alguien que amaba.



Ticio, c. 1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor.

Estos dibujos eran lo que numerosos coleccionistas ricos y poderosos ansiaban: los inventos de la mente de Miguel Ángel, que este estaba ofreciendo humildemente a un adolescente. Más aún, los dibujos muestran lo mucho que se estaba esforzando por realizar imágenes que gustaran a una persona joven. Están llenos de aves y de animales (el águila, el buitre, el cangrejo de Ticio) y de detalles estrafalariamente simbólicos. Los dibujos han sido ideados para seducir a un adolescente, del mismo modo que él, Miguel Ángel, había sido cautivado de chico por los peces-demonios de *La tentación de san Antonio* de Schongauer.

*

Miguel Ángel permaneció en Roma durante mucho más tiempo que los dos meses estipulados en su nuevo contrato para la tumba de Julio II. Una de las cosas que hizo durante ese tiempo fue volver a fijar su domicilio en Macel de’ Corvi.

La calle se encontraba al borde del *abitato*, el área urbanizada de Roma, y las descripciones del patio y del jardín de la cocina situado tras el edificio

principal apuntan a un escenario casi rústico, lleno de viñas, higueras, melocotoneros y granados, además de una población de pollos, un gallo y muchos gatos.

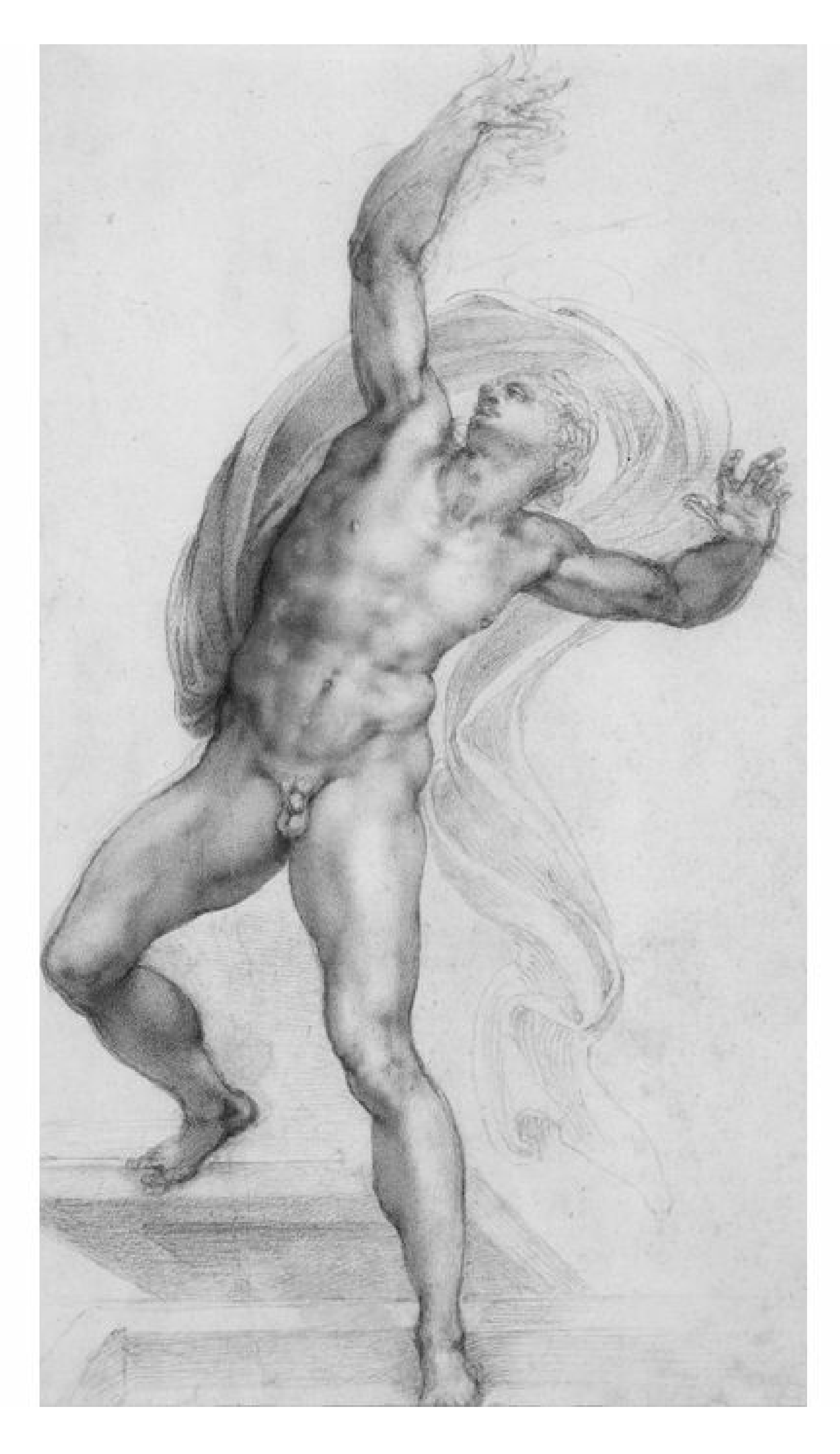
Miguel Ángel tenía ahora un nuevo criado-asistente, un joven llamado Francesco d'Amadore, oriundo de Castel Durante, en Las Marcas, e invariablemente conocido como «Urbino», cabe suponer que porque la famosa ciudad estaba cerca de su localidad natal. Según Vasari, se unió a Miguel Ángel en 1530[1053]. Durante las dos décadas siguientes, Urbino iba a ser uno de los pilares de la vida de Miguel Ángel, que llegó a quererlo quizá tanto como a Tommaso, pero de una manera muy distinta y mucho menos metafísica.

Por algún motivo —posiblemente sus roces con la muerte durante y después del sitio de Florencia— las emociones amorosas de Miguel Ángel parecen haberse intensificado todavía más a finales de su mediana edad. Durante la siguiente década y media, se produjeron las relaciones más intensas de su vida y, no por casualidad, también fue el periodo en que compuso el grueso de sus 302 poemas.

Es posible que Miguel Ángel hiciera algún progreso en la tumba de Julio en aquel entonces, pero también tenía otras cosas en las que pensar. Tommaso era una de ellas, y otra era la Resurrección. Una serie de hermosos dibujos de aquella época (aproximadamente, al menos) representan a Jesucristo escalando, o volando, triunfalmente desde la tumba[1054]. Puede que algunos los realizara para ayudar a Sebastiano, que en sus cartas a menudo suplicaba a Miguel Ángel que lo ayudara proporcionándole dibujos, algo, lo que fuera, «figuras o piernas o cuerpos o brazos»[1055]. En cierta ocasión, se refirió de manera ligeramente blasfema al himno latino *Veni Spiritus Sanctus:* aludía a que sin la iluminación de Miguel Ángel él no tenía luz dentro de sí. No habría de pasar demasiado tiempo, sin embargo, antes de que la paciencia de Miguel Ángel con Sebastiano llegara a su límite.

Puede que algunos de los dibujos de la Resurrección estuvieran destinados a uno de los encargos de Sebastiano, que nunca se llegó a realizar, para un retablo en la iglesia romana de Santa Maria della Pace. Otros parecen obras independientes por méritos propios, o estudios para un cuadro que planeaba el propio Miguel Ángel. Fuese cual fuese el motivo, estaba dándole vueltas al tema del Cristo resucitado.

El ejemplo más asombroso se encuentra al dorso del dibujo de Ticio[1056]. En algún momento, al parecer después de que la composición estuviera terminada, Miguel Ángel dio la vuelta a la hoja y trazó la figura del



Resurrección de Cristo, c. 1532-1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor.

El ejemplo más asombroso se encuentra al dorso del dibujo de Ticio[1056]. En algún momento, al parecer después de que la composición estuviera terminada, Miguel Ángel dio la vuelta a la hoja y trazó la figura del

gigante postrado y torturado con el significado cambiado. El brazo derecho de Ticio, esposado al suelo rocoso del Hades, se convierte en el brazo izquierdo de Jesucristo extendido hacia arriba en un gesto triunfal; en lugar de reclinarse, ahora la figura desnuda salta ágilmente desde la tumba abierta. Esta transformación pone de manifiesto cómo la mente de Miguel Ángel estaba llena de formas cuyo significado fluctuaba. Daba la vuelta a la hoja, modificaba el ángulo y todo cambiaba(124)[1057].

*

Pasaron más de nueve meses antes de que Miguel Ángel volviera a regañadientes a Florencia, a finales de junio de 1533. A partir de entonces, un torrente de cartas de Sebastiano y Bartolomeo Angelini lo mantuvieron al tanto de la vida en Roma.

«Tu casa está constantemente vigilada», escribió Angelini el 12 de julio[1058]. «Acudo allí a menudo durante el día: las gallinas y su señor el gallo están bien, y los gatos te echan muchísimo de menos, aunque no lo bastante para quitarles el apetito». Tommaso enviaba calurosos saludos, y esperaba, como todos ellos, una carta de Miguel Ángel. Una semana después el calor estaba aumentando y la cosecha de higos parecía prometedora. A comienzos de agosto las uvas de moscatel estaban madurando, «y Tommaso recibirá su parte, si sobreviven a las urracas».

Las cartas de Angelini desprenden un tono simpático y chismoso. Esa debió ser la índole de su amistad con Miguel Ángel, no solo en el papel sino cara a cara. Esta era la prueba de que el artista huraño, pese a toda su ansiedad, era capaz de interesarse tranquilamente por gatos e higos.



Caída de Faetón, 1533, tiza negra, Royal Collection, Windsor.

Una hoja de papel desgarrada y dañada con un borrador de carta para Angelini puede darnos una impresión del estado de ánimo de Miguel Ángel (su condición fragmentaria nos proporciona una impresión accidental pero

conmovedora de pasión arrebatadora)[1059]. Al parecer, Miguel Ángel empezó hablando de su vivienda en Macel de' Corvi y de la situación política, antes de pasar a la cuestión de su estado emocional. Una frase suelta conectaba el alma de Miguel Ángel «a micer Tommao». Luego, una sección más dilatada explicaba esa conexión mediante unas deducciones poéticamente metafísicas. Si Miguel Ángel ansiaba, día y noche, regresar sin cesar a Roma, eso era fácilmente comprensible. Su corazón estaba en posesión de Tommaso de Cavalieri, y el corazón era el lugar donde residía el alma. Así que el «impulso natural» era que su alma anhelase «regresar a su morada».

El 28 de julio, como respuesta a las discretas bromas de Tommaso que lo acusaban de no escribirle, Miguel Ángel dijo que era completamente imposible que se hubiera olvidado de él[1060]. Hizo una comparación entre la alimentación del cuerpo y el alimento superior, espiritual, resultante de lo que sentía por Tommaso: «Me doy cuenta ahora de que tan pronto podría olvidar tu nombre como olvidar los alimentos que me dan la vida, qué digo, antes podría olvidar los alimentos que me dan la vida, que por desgracia solo nutren al cuerpo, que tu nombre, que nutre al cuerpo y al espíritu, colmando a ambos de tal deleite que me vuelvo inaccesible a la tristeza o al temor a la muerte». Existe una sucesión de borradores de este pasaje, en los que coquetea con variaciones sobre la comparación alimentos/nombre del amado como si estuviera escribiendo un poema.

Miguel Ángel estaba completamente pendiente de Tommaso. Rogó a Sebastiano que le enviase noticias del joven «porque si se desvaneciera de mi memoria creo que caería muerto en el acto»[1061].

Resulta difícil desenredar la verdad acerca de la relación entre Miguel Ángel y Tommaso a partir de las florituras de la filosofía, la convención poética y los cumplidos cortesanos que la recubren. Ahora bien, es imposible dudar de que existieron emociones auténticas por ambas partes, y que al menos durante un tiempo, Miguel Ángel canalizó sus sentimientos más profundos hacia la adoración de este joven caballero romano.

El amor de Miguel Ángel por Tommaso era sui generis, porque reflejaba la singularidad del propio Miguel Ángel. Era al mismo tiempo aristócrata (al menos así se consideraba él) y artesano, poeta y tallador de piedra. De forma semejante, él y Tommaso eran amantes, aunque platónicos, pero a otro nivel

también eran mecenas y artista. Miguel Ángel sometía sus ideas al joven para que las comentase o aprobara casi del mismo modo que lo hacía con el papa Clemente, salvo que con mayor intimidad y emoción.

Un dibujo de Faetón montado en el carro del dios del sol que finalmente entregó a Tommaso estaba impecablemente acabado[1062], y con una composición más elegantemente piramidal que intentos anteriores sobre el mismo tema. Es de suponer que incorporase algunas de las ideas de Tommaso. Es más, el debate sobre matices de imagen y significado entre el artista y su amado era una parte crucial de su relación. Miguel Ángel trataba al joven como si fuera un gran mecenas, mientras que Tommaso aprendía simultáneamente a comprender las sutilezas del arte.

De acuerdo con el mito, Faetón tomó prestado el carro del dios del sol pero perdió el control de los caballos, de tal modo que la Tierra estuvo en peligro de ser achicharrada. Se trataba de una advertencia acerca de extralimitarse, pero no quedó claro quién estaba corriendo el riesgo de volar de manera demasiado temeraria y generar un calor excesivo, si Tommaso o Miguel Ángel.

*

El hecho de que Miguel Ángel estuviera creando una sucesión de brillantes obras nuevas para un joven caballero romano que vivía en la Colina Capitolina no pasó desapercibido. Sebastiano, que durante mucho tiempo había albergado la esperanza de que Miguel Ángel volviera a pintar, vio perspectivas inesperadas en el dibujo de Ganímedes. En julio de 1533 sugirió que esta imagen pagana y erótica podría ser un buen fundamento para un fresco destinado al interior de la cúpula de la Nueva Sacristía[1063]. El Ganímedes desnudo, propuso Sebastiano, podía transformarse en san Juan Evangelista transportado al Cielo.

Quizá estuviera bromeando, pero aunque ese fuera el caso, la idea pone de manifiesto que Sebastiano había percibido el potencial de los dibujos de Miguel Ángel. Puede que los realizara a pequeña escala, pero apuntaban posibilidades mucho más grandes. En la misma carta, Sebastiano reveló que el Papa había concebido un nuevo y emocionante encargo para Miguel Ángel, «algo que no podrías imaginar». No dijo de qué se trataba, pero con casi toda seguridad era la primera referencia a la enorme pintura de la pared

del altar de la Capilla Sixtina, que iba a ocupar años de la vida de Miguel Ángel. El tema de la pintura, *El Juicio Final*, tenía algo en común con *Ganímedes* y *Faetón*(125)[1064]: también en este aparecían figuras desnudas que ascendían a las alturas y se precipitaban al vacío.

El 6 de septiembre Tommaso se disculpó con «su único señor» por no haber respondido antes a una de sus cartas, pero tenía una buena excusa, ya que había estado enfermo[1065]. Añadió una novedad: «Hace quizá tres días que recibí mi Faetón, muy bien hecho, y lo ha visto el Papa, el cardenal de Médici y todo el mundo».

Quizá se tratara del dibujo final y acabado de Faetón enviado por Miguel Ángel desde Florencia, pero en época reciente se ha sugerido que en realidad Tommaso hablaba de un lujoso objeto de arte que había encargado: un grabado del diseño de Miguel Ángel en cristal de roca realizado por un artesano especializado llamado Giovanni Bernardi.

Tommaso también explica que el hijo de su primo, el cardenal Hipólito de Médici, había insistido en ver todos los dibujos de Miguel Ángel y quería tener tanto el *Ticio* como el *Ganímedes* «hechos de cristal». Tommaso se sintió claramente ofendido por esta apropiación de regalos privados y pensaba que Miguel Ángel también lo estaría, pero solo tuvo un éxito parcial al intentar salvarlos: «No vi cómo impedir que encargara que le hicieran el *Ticio*, y el maestro Giovanni lo está haciendo. Tuve que esforzarme mucho para salvar el *Ganímedes*». Suena como si el *Ganímedes* fuera una imagen especialmente íntima.

*

El 22 de septiembre Miguel Ángel acudió a caballo desde Florencia (situada quizá a un día de viaje) para encontrarse con el Papa en San Miniato, donde la antigua carretera del noroeste desde Roma confluía con la que iba de Florencia a Pisa[1066]. El Papa estaba viajando hacia Francia para oficiar en el mayor triunfo de sus últimos años.

Había presidido la división cada vez mayor de la cristiandad occidental; ahora la Iglesia inglesa se quería separar de Roma, dado que a Enrique VIII no se le había concedido el divorcio. En este caso, como en tantos otros, el pobre Clemente no disponía de margen de maniobra: Catalina de Aragón, la reina de la que Enrique quería divorciarse, era tía del emperador Carlos V,

que se sintió ultrajado por tal insulto al honor de su pariente. Clemente podría muy bien haberse mostrado más flexible, de no haber sido a todos los efectos prisionero de Carlos en el momento en que salió a relucir la cuestión del divorcio(126). Por otra parte, Clemente tuvo un éxito inmenso en lo relativo a aumentar el poder de los Médici. En 1533 su hijo ilegítimo (o el nieto de su primo) Alessandro ya era soberano de Florencia, el ilegítimo Hipólito era cardenal y la nieta de su primo, Catalina, había sido prometida en matrimonio con Enrique II, segundo hijo de Francisco I, rey de Francia.

Pese al deterioro de su salud, Clemente decidió supervisar la boda en persona[1067]. El viaje fue pospuesto en determinado momento porque Clemente gritaba del dolor que le causaba la gota, pero él y su entorno finalmente abandonaron Roma el 9 se septiembre. Cuando se encontró con Miguel Ángel, cuesta creer que el magnífico encargo nuevo de Clemente para el artista no estuviera ya previsto.

Miguel Ángel estaba cada vez más incómodo en Florencia, que se hallaba sumida en un estado de resistencia furiosa al régimen del duque Alessandro. Francesco Guicciardini declaró sin rodeos: «Tenemos a todo un pueblo opuesto a nosotros, y más a los jóvenes que a los viejos»[1068]. Por lo tanto, fue necesario tomar medidas para asegurar el control de la ciudad.

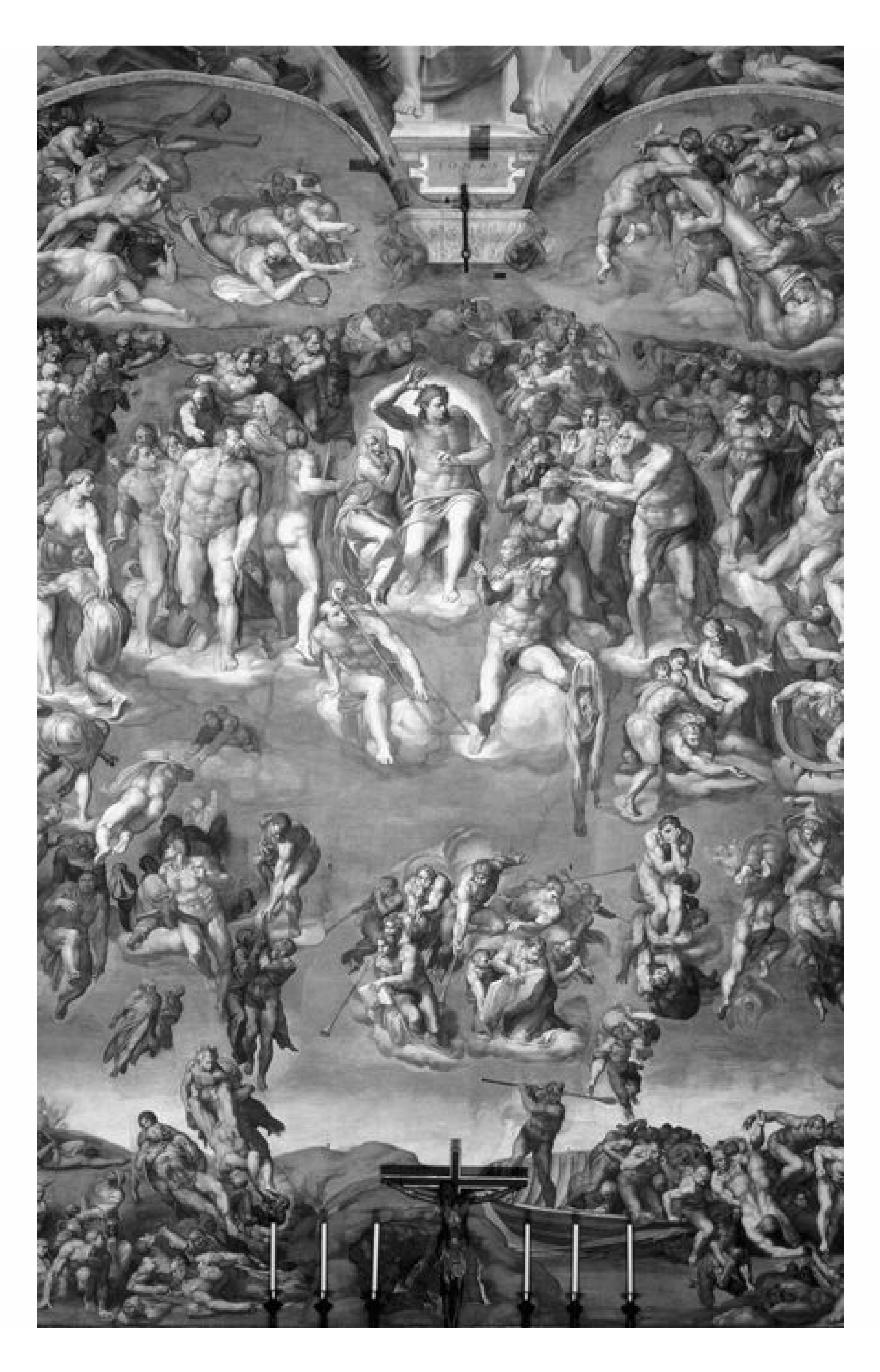
El baluarte que Miguel Ángel había construido en la Porta alla Giustizia había sido reforzado[1069], y el duque Alessandro había mandado colocar sobre él su propio escudo de armas. Para el amigo de Miguel Ángel Donato Giannotti aquello era la prueba manifiesta de que la república estaba siendo reemplazada por la tiranía, lo que debió de provocar el furor de Miguel Ángel. Alessandro también desarmó a los ciudadanos e instaló una guarnición de tropas españolas para protegerlo comandadas por Alessandro Vitelli (que ordenó que Pontorno pintara una segunda versión del *Noli me tangere* de Miguel Ángel).

Llegado el mes de abril de 1533 estaba en ciernes un proyecto para construir una nueva fortificación para albergar a aquel ejército de ocupación. Se inició un debate acerca de dónde situarla y, como es natural, uno de los que figuraba en la lista de individuos que consultar era Miguel Ángel, excapitán general de las fortificaciones florentinas. No obstante, según Condivi, Vitelli pidió a Miguel Ángel que se acercara y diera su opinión, a lo que el artista respondió que no lo haría a menos que se lo ordenara

directamente el Papa. Aquello «enfureció enormemente al duque», y a partir de ese momento, aún más que antes, «Miguel Ángel estuvo acosado por el miedo»[1070].

No está claro cuándo se produjo este tenso intercambio de palabras, pero es probable que fuera a principios de 1533. La decisión final acerca de la ubicación de la fortaleza había sido pospuesta hasta después de que el Papa regresara de Francia (y mientras estuvo fuera, la excusa de Miguel Ángel de que no haría nada sin una orden de Clemente habría resultado especialmente eficaz).

El 28 de octubre, Clemente ofició la boda de Catalina en Marsella y no volvió a Roma hasta diciembre[1071]. En el ínterin, Miguel Ángel abandonó Florencia. El 29 de octubre todavía estaba arreglando cuentas con las monjas que cuidaban de su sobrina Francesca[1072]. Poco después seguramente se encontró de nuevo en Roma, donde, según Angelini, le habían guardado su parte de las uvas de moscatel y las granadas del jardín, y donde todo el mundo, incluido Tommaso, aguardaba ansioso su retorno.



El Juicio Final, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma (*vid.* imagen 12 del Álbum).

19. Juicio

«El intercambio de besos que [Miguel Ángel] ha representado entre algunos de los santos del cielo enoja mucho a los rígidos censores de la pintura. Dicen que con este gesto cayó en la falta de decoro, ya que no es plausible que los santos se besen de esa manera cuando han recobrado la corporeidad, por mucho que se amen los unos a los otros y se regocijen en su gloria mutua»[1073].

Giorgio Comanini, *Il Figino*, 1591

La primera mención que Sebastiano hizo del nuevo proyecto del Papa para Miguel Ángel en el verano de 1533 fue sumamente vaga: «algo que no podrías imaginar». Puede que se debiera a que, más allá de haber decidido que quería que fuera Miguel Ángel quien volviera a pintar en la Capilla Sixtina, Clemente aún no sabía precisamente cuál iba a ser el encargo.

Según Condivi, el Papa, «como era persona de buen gusto, después de haber meditado mucho, se resolvió a encargarle la representación del día del Juicio Final»[1074]. Vasari describió una empresa todavía más ambiciosa: que Miguel Ángel iba a pintar *El Juicio Final* en la pared del altar, pero que también iba a pintar la pared opuesta de la capilla con «Lucifer arrojado del cielo a causa de su soberbia y precipitado al Infierno junto con todos los Ángeles que con él pecaron»[1075]. A este segundo tema, en el supuesto de que alguna vez se hubiera considerado en serio, se le dio carpetazo rápidamente. La idea resulta plausible, no obstante, si se tiene en cuenta el imponente aspecto que habría tenido: dos impresionantes frescos de Miguel Ángel con figuras suspendidas en el aire y la topografía del infierno (que eran, por supuesto, los factores comunes de tres de los dibujos para Tommaso que habían estado llamando tanto la atención: *Faetón*, *Ticio* y *Ganímedes*).

Clemente regresó de Francia a mediados de diciembre de 1533, y se enfrascó en la tarea de persuadir a Miguel Ángel para que pintara un nuevo

mural enorme, posiblemente dos. No fue difícil quebrar la resistencia del artista. El 2 de marzo de 1534, un agente de Mantua en Venecia —que a su vez debió de enterarse del chismorreo por boca de alguien que estaba en Roma— informó de que Clemente había insistido tanto con Miguel Ángel que finalmente lo convenció para que pintara un mural sobre el altar de la capilla[1076]. Añadió, erróneamente, que ya se había colocado el andamiaje(127). Para el verano de 1534, sin embargo, Miguel Ángel había regresado a Florencia para pasar otra temporada supervisando las obras de San Lorenzo.

En ese momento Clemente enfermó de manera prolongada y definitiva[1077]. El 24 de agosto recibió la extremaunción, pero luego resistió otro mes más. A mediados de septiembre Miguel Ángel dejó Florencia para marcharse a Pescia[1078], que estaba al oeste de la ciudad, donde se encontró con el cardenal Cesis (1481-1537) —quien, enterado de la enfermedad del Papa, seguramente iba de camino al siguiente cónclave— y Baldassare Turini da Pescia, el secretario papal. Viajó con ellos en barco desde Pisa a Roma. Aquello tenía visos de ser otra huida organizada de antemano.

Dos días después de que llegara, el 25 de septiembre, Clemente VII murió. Había sido providencial, Miguel Ángel le dijo a Condivi, que no estuviera en Florencia en aquel momento, pues creía (con razón o sin ella) que el duque Alessandro, una vez libre del control del Papa, lo habría mandado matar. Miguel Ángel jamás volvió a poner los pies en su ciudad natal.

Dejó los proyectos de San Lorenzo en un estado semiacabado. La sala de lectura de la biblioteca estaba terminada, y el vestíbulo en parte, pero de modo poco práctico, no había escalera, solo «señales en el suelo», bocetos y «muchas piedras» tiradas por ahí sin ninguna indicación clara acerca de cómo ensamblarlas[1079]. En la Nueva Sacristía, las dos efigies de los duques Lorenzo y Giuliano habían sido instaladas en sus nichos, pero *Noche*, *Día*, *Crepúsculo* y *Aurora* seguían en el suelo. Las esculturas de los dioses fluviales ni siquiera se habían empezado a tallar en piedra; la enfermedad había impedido a Tribolo esculpir el Cielo y la Tierra, como estaba previsto, y después de que Miguel Ángel se hubiera marchado nunca llegó a hacerlo. Los santos Cosme y Damián, que debían flanquear a la Virgen y el niño en la de el Magnífico, los tallaron Rafaello da Montelupo y Giovanni Angelo da

Montorsoli. Este último había sido enviado desde Roma por Clemente para evitar mayores demoras. No obstante, y por desgracia, el marco arquitectónico de esta tercera tumba conjunta (sobre la que tanto había reflexionado Miguel Ángel) nunca llegó a edificarse(128)[1080].

Miguel Ángel no tenía intención alguna de volver para terminar los proyectos de San Lorenzo. Cuando abandonó Florencia en septiembre de 1534, era a sabiendas de que se marchaba para siempre, cosa que vino a decir en una nota de despedida enviada a un joven llamado Febo di Poggio: «Ya no regresaré a este lugar»[1081].

El resto de la breve carta a Febo indica que en la vida privada de Miguel Ángel se había producido un acontecimiento inesperado. La forma en que escribió a Febo era asombrosa, casi escandalosamente distinta del tono rebuscado y cortesano de sus misivas a Tommaso. Esta carta es íntima, informal y (ya que parece haber surgido cierta frialdad entre ellos) de tono un tanto quejumbroso. Miguel Ángel empezaba así: «A pesar de que me tienes un gran odio —no sé por qué— desde luego no creo que se deba a mi afecto por ti, sino a lo que dicen otras personas a las que no deberías creer».

Terminó con una promesa, no de esa pasión trascendente y casi mística que sentía por Tommaso, pero sí de intensa emotividad: «Quiero que entiendas que mientras viva y dondequiera que esté, siempre estaré dispuesto a servirte con lealtad y afecto»; deseaba el bien para Febo más que su propio bienestar, y rogó a Dios que abriera los ojos del joven para que lo amara en lugar de odiarlo.



El sueño, c. 1533-1534, tiza negra, Courtauld Gallery, Londres.

Al igual que Tommaso, Miguel Ángel obsequió a Febo con sonetos, que en aquellos años produjo en abundancia[1082]. Los poemas aparentemente dedicados a él hacen juegos con sus nombres «Febo», o Apolo, el dios del

sol, y «Poggio», o colina. La única carta de este que ha sobrevivido, sin embargo, es insincera y mercenaria[1083], todo lo contrario a los elegantes pero afectuosos escritos de Tommaso.

Está fechada el 14 de enero de 1535. En ella, Febo afirma que no había podido despedirse de Miguel Ángel el día en que se marchó de Florencia, pero que no estaba en absoluto enfadado con él, ya que lo consideraba como a un padre. Ahora bien, no se había molestado en ponerse en contacto con él durante los tres meses y medio siguientes, que había pasado en Pisa. Ahora que se encontraba de nuevo en Florencia y andaba corto de dinero, Febo quería aceptar la oferta de Miguel Ángel de ayudarlo y le pidió que enviase una orden de pago a su banquero para que le entregase algo de metálico. Es harto improbable que el amor de Miguel Ángel por Tommaso de Cavalieri se manifestara físicamente de algún modo, pero es difícil estar seguro de lo mismo en lo que se refiere a sus relaciones con Febo.

Las tentaciones del pecado fueron el tema de un dibujo realizado por Miguel Ángel al que se apodó *El sueño*[1084]. Vasari lo agregó a *Ganímedes*, *Ticio* y los demás dibujos hechos para Tommaso, aunque no se sepa exactamente cuándo se realizó. Representaba a un joven musculoso apoyado en un globo que, cabe suponer, simboliza el mundo. Está sentado sobre una caja que contiene máscaras sonrientes, que con toda probabilidad simbolizan la vanidad de los placeres y de las pretensiones terrenales. Se parecen mucho a la siniestra máscara que hay debajo de *Noche* en la Capilla Médici.

Detrás del joven están representados los vicios formando un anillo, entre ellos la ira, la avaricia y, de manera muy destacada, la lujuria, simbolizada por dos figuras desnudas abrazándose. Flotando entre las nubes por encima de ellas, semiborradas por algún propietario mojigato pretérito, se encuentra la muestra más directa de imaginería sexual jamás concebida por Miguel Ángel: un pene enorme y erecto que apunta hacia arriba como un cañón.

Al joven de la alegoría, sin embargo, le distrae de las tentaciones que lo rodean una figura desnuda y alada que desciende del cielo y hace sonar una trompeta que le apunta directamente a la frente. Está siendo despertado del pecado para que conozca la virtud. Para el propio Miguel Ángel, ya casi en su sexta década de vida, como hemos visto, la llamada de la pasión erótica quizá era más urgente que nunca. Aquellos fueron los años en los que, como

ha subrayado el traductor y experto en su poesía James Saslow, escribió «el primer gran corpus de poesía amorosa en cualquier lengua vernácula europea contemporánea dirigida por un varón a otro»[1085]. Algunos de los sonetos de esta época estaban destinados a Febo, pero parece ser que la inmensa mayoría se los escribió a Tommaso.

La muerte de Clemente privó a Miguel Ángel de un mecenas muy entusiasta, de un firme defensor y (en la medida en que las diferencias de rango entre los dos permitían una relación semejante) de un amigo. Ahora bien, es posible que su reacción fuera de alivio. De momento, estaba libre, tanto en lo que se refería a los proyectos de San Lorenzo, que durante dos décadas habían ocupado la mayor parte de su tiempo, como de la nueva obligación de pintar un mural enorme en la Capilla Sixtina. No obstante, aquel intervalo de libertad iba a ser extremadamente breve. El 13 de octubre de 1534, el segundo día del cónclave, el cardenal Alessandro Farnese fue elegido de manera prácticamente unánime (obtuvo todos los votos salvo el suyo propio) bajo el nombre de Pablo III[1086].

Farnese era un veterano de la política eclesiástica romana[1087]. Había sido un candidato de peso en todas las elecciones papales desde 1513, y aunque fuera un aliado de Clemente, se quejaba de que al imponerse en 1523, Giulio de Médici le había robado diez años en el trono de san Pedro. Quizá, a modo de recompensa, Clemente expresó a menudo su deseo de que le sucediera el cardenal Farnese, y obligó al hijo de su primo, el cardenal Hipólito de Médici, a prometerle que votaría por él.

Si bien fue durante su pontificado cuando empezó a adquirir ímpetu la Contrarreforma, en muchos aspectos Pablo III fue el último papa renacentista. Había sido cardenal durante cuatro décadas, desde 1493. El embajador veneciano tomó nota de que Alejandro VI Borgia había encumbrado al joven Farnese por un motivo obsceno: su hermana, Giulia, era la amante del Papa[1088]. De ahí que los romanos apodaran irrespetuosamente a Farnese «cardenal Fregnese» (lo que podría traducirse aproximadamente como «Vaginesio»).

Antes de tomar los votos (que para un cardenal no eran obligatorios) en 1513, el propio Farnese había tenido cuatro hijos ilegítimos: dos varones, que fueron posteriormente declarados legítimos por Julio II, una hija y otro hijo varón. Los favoreció de una forma tan escandalosamente nepotista como

cualquiera de los papas Borgia, Della Rovere o Médici habían encumbrado a sus propios parientes.

Alessandro Farnese estaba próximo a los Médici en lo que se refiere a su formación y a sus gustos. Durante su juventud había sido protegido de Lorenzo el Magnífico, que escribió una carta recomendándolo para la Curia papal en Roma. Era un hombre que había salido del círculo fiel que había formado y apreciado el arte de Miguel Ángel, y llevaba décadas observando sus progresos. En el momento en que se descubrió la *Pietà* en 1500, Farnese ya era cardenal. Como lugarteniente de Julio II, tuvo una perspectiva privilegiada de la evolución del techo de la Capilla Sixtina.

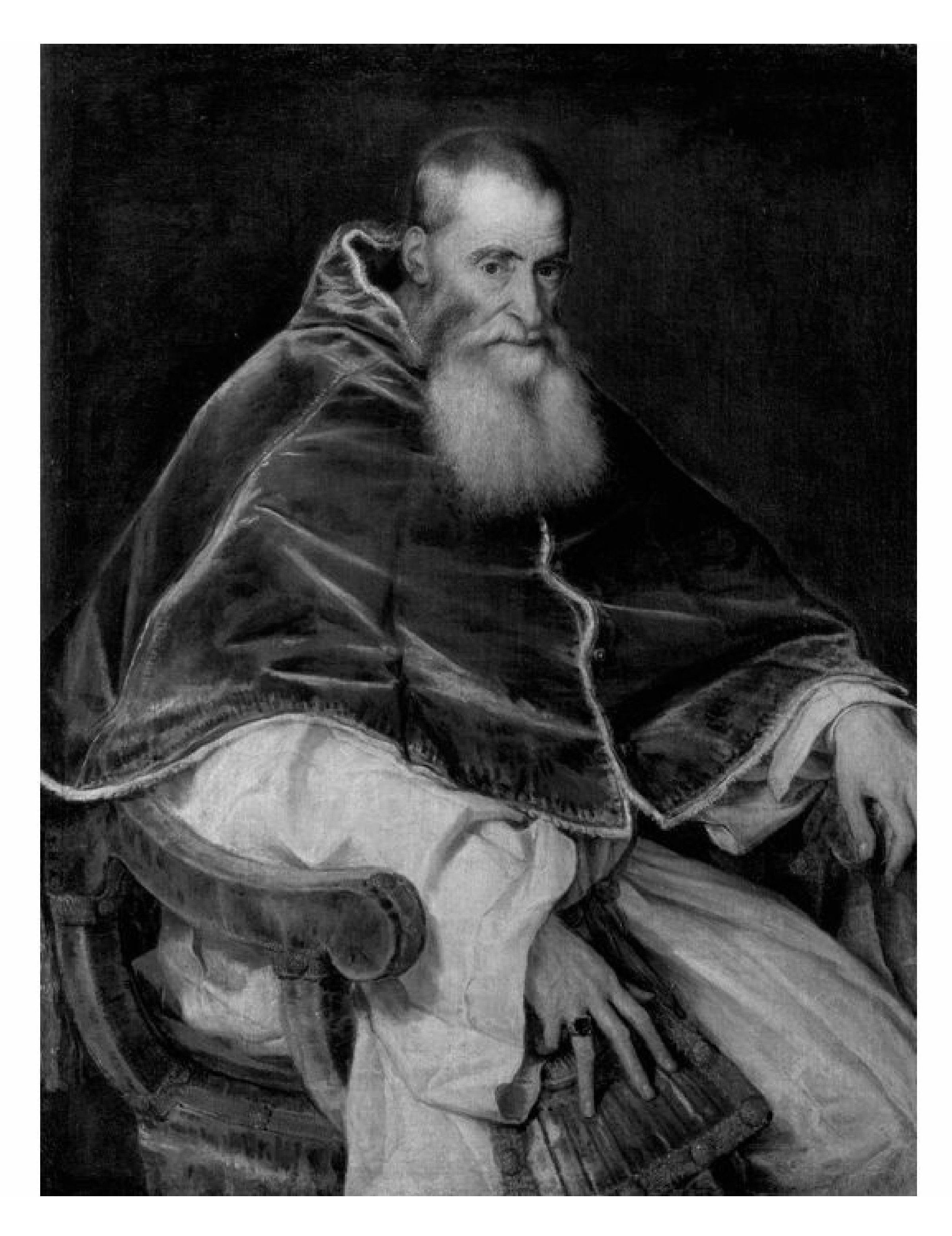
Del mismo modo que había estado preparado para convertirse en papa durante dos décadas, Pablo había esperado durante muchos años para hacerse con el control de Miguel Ángel. De ahí que no resultara sorprendente que confirmara de inmediato el encargo de Clemente para *El Juicio Final*. Tras el nombramiento del papa Pablo III, relató Condivi, «este envió a buscarlo [a Miguel Ángel] y lo quiso a su lado»[1089]. Miguel Ángel respondió que, por desgracia, estaba obligado por contrato con el duque de Urbino a terminar la tumba de Julio II. Entonces, furioso, el Papa exclamó que quería que Miguel Ángel trabajara para él durante treinta años. «Hace más de treinta años que tengo este deseo, ¿y ahora que soy papa no lo voy a poder realizar? ¡Dónde está ese contrato, que lo quiero hacer pedazos!».

Según Condivi, Miguel Ángel estaba horrorizado ante la perspectiva de que lo distrajeran una vez más de terminar aquel encargo, viejo ya de treinta años. Incluso pensó en abandonar los Estados pontificios y marcharse a vivir o bien a una abadía cerca de Génova, uno de los beneficios de su amigo el obispo de Aléria, o al territorio del duque de Urbino, lugares ambos en los que podría continuar trabajando en la tumba de Julio II sin que Pablo III lo molestara. «Pero temiendo el poder del Papa, como verdaderamente debía temer, no huyó y confió en satisfacer al Papa con buenas palabras».

Es posible que la intención de esta información fuera precisamente excusar a Miguel Ángel de la responsabilidad de otro retraso. La *Vita* de Condivi se escribió, al parecer, por las pruebas de las que disponemos, en parte para explicar que Miguel Ángel no tenía la culpa de las décadas de dilaciones en torno a la tumba. Ahora bien, sí que parecía muy reacio a ponerse a pintar *El Juicio Final*.

Seguramente estaba ansioso por terminar la tumba de una vez(129)[1090]. Y quizá también le atemorizaba la idea de embarcarse en un enorme fresco a la edad de sesenta años. La pintura no era, al fin y al cabo, su profesión. A aquellas alturas, Miguel Ángel ya había visto ir y venir a muchos papas, y casi todos ellos habían muerto a una edad inferior a la que tenía Pablo III al ser elegido, por lo que, al igual que todo el mundo en Roma, no esperaba que el nuevo papa durara mucho.

Más aún, una de las razones por las que a todos los intereses en liza les resultó tan fácil ponerse de acuerdo para elegir al cardenal Farnese como papa era su ancianidad. Nacido en 1468, ahora tenía sesenta y siete años, siete más que Miguel Ángel y once más que Clemente en el momento de su muerte. Era razonable suponer que el suyo iba a ser un pontificado breve.



Tiziano, *El papa Pablo III*, 1545-1456, óleo sobre lienzo, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.

En 1534 nadie habría vaticinado que Pablo III iba durar quince años, ni que el suyo estaba destinado a ser el papado más largo del siglo XVI. Así

pues, en palabras de Vasari, Miguel Ángel «intentó entretenerlo con promesas, viéndolo tan anciano, hasta que ocurriera alguna novedad»[1091].

*

Las obras preparatorias de la capilla no comenzaron hasta que hubieron transcurrido seis meses de la coronación de Pablo III, el 16 de abril de 1535, con la colocación del andamiaje en la pared del altar[1092]. El plan de la nueva pintura exigía destruir gran parte de la decoración existente: tres frescos de Perugino, varios retratos de los primeros papas y —lo más triste para la posteridad y quizá para el propio artista— dos lunetas de *Los antepasados de Cristo* de Miguel Ángel. Estas se encontraban entre las últimas partes del techo pintadas por él y seguramente también figuraban entre las más bellas. Solo se conocen a partir de grabados, y retrataban por la izquierda a «Abraham, Isaac, Jacob y Judas», y del otro a «Fares, Esrom y Aram». Todo eso hubo que eliminarlo, y también había que rellenar dos ventanas. Sin embargo, Miguel Ángel fue mucho más lejos en sus exigencias de modificación de la pared en la que iba a pintar.

La pared original estaba ligeramente inclinada hacia atrás, de manera que el extremo superior se encontraba catorce centímetros más atrás que el fondo. La inclinación fue invertida, de manera que el punto más alto de la pintura sobresalía ahora casi treinta centímetros más que el más bajo. Lograr aquello requirió unas obras de construcción de envergadura, y cómo no, también polvorientas y ruidosas. Hubo que retirar unos sesenta y dos metros cúbicos de mampostería y sustituirlos por una superficie de ladrillo lisa y nueva. Así la describió Vasari: «Una proyección de ladrillos bien colocados, seleccionados y fabricados»[1093].

Exactamente por qué Miguel Ángel insistió sobre aquel procedimiento tan extraordinariamente elaborado es un misterio. Vasari pensaba que era «a fin de evitar que con el tiempo se acumulase el polvo y dañara las pinturas». Ahora bien, aquel era un método muy costoso, que consumía mucho tiempo y probablemente también ineficaz en mantener limpio el mural (el grasiento humo de los cirios del altar sin duda tenía más probabilidades de depositarse en una pared que sobresalía; en cualquier caso, poco después de que se completase *El Juicio Final*, el Papa nombró a un limpiador a tiempo completo para que mantuviese limpios tanto el cuadro como el techo)[1094].

Cosa más plausible, le preocupaba el efecto visual de la pintura, y quizá quisiera que las partes superiores, en las que aparecían Cristo y las figuras más significativas, recibieran luz y causaran impacto desde lejos.

Fuera cual fuera el objetivo, la rectificación de la pared indica que Miguel Ángel estaba reflexionando seriamente acerca del efecto de aquella inmensa pintura. La siguiente fase de la preparación, sin embargo, se llevó a cabo de una manera curiosa, por no decir harto excéntrica: un pulso a cámara lenta entre dos ancianos artistas sobre una cuestión de técnica. Vasari describió lo sucedido: «Fra Sebastiano persuadió al Papa de que tenía que obligar a Miguel Ángel a pintar al óleo, mientras que este solo estaba dispuesto a hacerlo al fresco»[1095].

Sebastiano había perfeccionado una técnica de pintura mural al óleo y la utilizó en *La flagelación de Cristo*, que pintó con ayuda de los dibujos de Miguel Ángel, y que completó finalmente, tras muchas demoras, en 1524. Como es natural, estaba orgulloso de aquel logro: un método de pintar paredes de manera satisfactoria al óleo era el santo grial que habían buscado varios pintores de comienzos del siglo XVI, entre ellos Leonardo. Posibilitaría los métodos lentos y reflexivos, los sombreados profundos y los colores intensos que prefería Sebastiano (y Leonardo). Se le había alabado por ello; en 1530 el erudito poeta veneciano (y amante de Lucrezia Borgia) Pietro Bembo (1470-1547) escribió que Sebastiano «había descubierto el secreto de la pintura al óleo sobre mármol, que es muy bella y hará que la pintura sea prácticamente eterna»[1096].

Comprensiblemente, Sebastiano quería que su amigo utilizara aquel descubrimiento. Ahora bien, el claroscuro crepuscular del arte de Leonardo y de la *Transfiguración* de Rafael con «figuras que han estado envueltas en humo, o figuras de hierro que brillan, todo luz y todo negras» —como la describió el propio Sebastiano—, era todo lo contrario de la límpida claridad escultórica que Miguel Ángel buscaba en la pintura.

Sebastiano idolatraba a su amigo, pero también era capaz de mostrarse imprudentemente imperioso con él. A pesar de las reticencias de Miguel Ángel, insistió en la idea. Así que puesto que «Miguel Ángel no decía ni que sí ni que no»[1097], se aplicó la fórmula de Sebastiano a la pared de la capilla. Solo cuando eso se hubo hecho, «después de que se le presionara», Miguel Ángel anunció que iba a pintar *El Juicio Final* al fresco, y añadió que

«la pintura al óleo era un técnica para mujeres y para personas sin prisa y ociosas como Fra Sebastiano».

Aquella esotérica disputa en torno al yeso puso fin a una amistad que había durado más de dos décadas, el vínculo más íntimo que jamás había tenido Miguel Ángel con un artista de un nivel siquiera remotamente equiparable al suyo. Con posterioridad, Miguel Ángel nunca se retractó de la afrenta y la mantuvo contra viento y marea hasta el final de los días de Sebastiano. Tras un cuarto de siglo de alianza con Miguel Ángel tanto frente a los mecenas como a los artistas rivales, ahora le tocaba a Sebastiano encontrarse con la puerta cerrada.

El nuevo papa, sin embargo, aprobaba con entusiasmo el nuevo proyecto —y mostró sus deseos de ligar más estrechamente a Miguel Ángel a su persona— mientras todavía se estaba preparando la pared. El 1 de septiembre de 1535, Pablo promulgó dos breves apostólicos que proclamaban a Miguel Ángel «arquitecto, escultor y pintor supremo de nuestro Palacio Apostólico […] y miembro de nuestra casa, con todos los favores, prerrogativas, honores, deberes y preferencias de las que gozan o puedan gozar habitualmente nuestros familiares»[1098]. En otras palabras, al igual que su otrora amigo Sebastiano, ahora Miguel Ángel era miembro de la corte papal. Quedaba así fuera de lugar toda discusión acerca de cobrar unos honorarios por *El Juicio Final:* Pablo había concedido a Miguel Ángel unos ingresos de 1.200 escudos al año para el resto de su vida. La mitad de esa suma debía de salir de los peajes por cruzar el Po y el resto procedería de la tesorería papal. Se le habían de hacer esos pagos de por vida porque, como explicaba el breve, Pablo contemplaba que trabajara para el papado a perpetuidad. El dinero era para «el cuadro de la historia del Juicio Final que estás pintando en la pared del altar de nuestra capilla», y también «para otras obras en nuestro palacio si esta obra se completa». Miguel Ángel tenía mayor seguridad financiera que nunca, pero también era más prisionero que nunca.

Miguel Ángel contó a Condivi cómo un día Pablo III se presentó en su casa de Macel de’ Corvi acompañado por un entorno de «ocho o diez cardenales», además de guardias y auxiliares[1099]. El Papa quería ver el cartón realizado bajo Clemente para la pared de la Capilla Sixtina, las estatuas ya realizadas para la tumba y todo lo demás, ante lo cual el cardenal de Mantua (Ercole Gonzaga), «al ver el Moisés dijo: “Solo esta estatua

bastaría para honrar la tumba de Julio”».

Resulta tan interesante que ese comentario tan satisfactorio para Miguel Ángel (y para el Papa) lo realizara el cardenal Gonzaga (1505-1563), que uno se pregunta si alguno de ellos podría haber inducido al cardenal a realizarlo. A pesar de que su posición de cardenal era la consecuencia de un nepotismo escandaloso, Ercole Gonzaga era extremadamente religioso y miembro de un grupo de clérigos jóvenes y de ánimo reformista con los que Miguel Ángel llegó a mantener estrechas relaciones en las décadas de 1530 y 1540.

Ercole Gonzaga era un aliado de tres reformadores entusiastas convertidos en cardenales en 1535 por Pablo III: Gasparo Contarini, Jacopo Sadoleto y un inglés llamado Reginald Pole[1100], que habría de desempeñar un importante papel en la vida de Miguel Ángel en años venideros. Pablo III puso a este trío serio y religioso al frente de una comisión para investigar la reforma de la Iglesia. El informe que realizaron, *De emendanda ecclesia*, resultó ser tan franco a la hora de condenar la corrupción como habrían podido desear los protestantes septentrionales. En una nítida demostración de cómo fue a la vez el último papa renacentista y el primero de la Contrarreforma, el papa Pablo nombró cardenales a dos de sus nietos adolescentes al mismo tiempo que a los reformadores.

El cardenal Gonzaga podría muy bien haber mantenido relaciones amigables con Miguel Ángel el día de la incursión pontificia en Macel de’ Corvi(130). Y por supuesto, tenía toda la razón del mundo. El *Moisés* era una obra maestra tan tremenda que en realidad no hacía falta nada más como monumento a Julio. No obstante, eso no era lo que había estipulado el contrato. Sin embargo, en virtud de un *motu proprio* del 17 de noviembre de 1536, el Papa liberó a su «amado hijo», Miguel Ángel Buonarroti, ese «singular pintor y escultor», de la obligación de trabajar en la tumba de Julio II[1101]. Por el momento, el trabajo en la tumba quedaba pospuesto una vez más.

*

El 25 de enero de 1536 comenzó a retirarse la funesta preparación de Sebastiano de la pared de la capilla y a aplicar una capa de yeso apropiado para realizar frescos auténticos y tradicionales en su lugar[1102]. El 18 de

mayo se dejó constancia de algunos pagos por pigmentos. Poco más tarde, más de dieciocho meses después de que Pablo se convirtiera en papa y casi tres años desde que Clemente había considerado por primera vez el encargo, Miguel Ángel subió por fin a los andamios, cogió sus pinceles y se puso a pintar.

La tarea era formidable: una superficie de catorce metros por trece, es decir, aproximadamente 167 metros cuadrados, que había que cubrir con frescos. Solo el andamiaje debió de tener siete plantas de altura; cuando, después de la muerte de Miguel Ángel, se decidió cubrir la desnudez de las figuras con retales de tela y santísimos paños menores, hubo que erigir una estructura de cuatro niveles con cortinas y parapetos delante de cada planta y escaleras a los lados, que solo llegaba aproximadamente a la mitad de la altura de la pared. Miguel Ángel debió de trabajar en algo semejante, pero de mayor altura, y quizá (como veremos) desprovisto de un parapeto eficaz.

El primer día que pintó, Miguel Ángel se subió arriba del todo, donde empezó por el lado izquierdo[1103], en la luneta que representaba a los ángeles que llevaban la cruz y la corona de espinos y, como era su costumbre, con un grupo de espectadores angelicales suspendido sin ningún esfuerzo en el aire asomándose sobre el costado desnudo de un espíritu que al parecer dirige a los demás, que sostienen en el aire la cruz. En la luneta de la derecha, Miguel Ángel pintó a los ángeles llevando la columna, la lengüeta, la esponja y la escalera: más magníficos seres rubios de esplendorosos físicos haciendo girar la columna dórica suspendida en el espacio en el sentido de las agujas del reloj.

Luego procedió metódicamente en sentido descendente hasta que terminó. Y, al igual que en el techo, parece haber trabajado sin demasiada ayuda; la principal excepción fue su criado Urbino, que estuvo sentado a su lado en los andamios y seguramente se ocupó de una parte de las labores de pintura, así como de otras tareas.

*

En marzo de 1536, una viuda aristocrática llamada Vittoria Colonna regresó a Roma después de una larga ausencia de su tierra natal[1104]. Permaneció en la ciudad durante la mayor parte del resto de aquel año y debió de ser entonces (parece prácticamente seguro, aunque no exista ninguna prueba

directa) cuando vio por primera vez a Miguel Ángel.

Vittoria Colonna iba a ser, con la posible excepción de Francesca, su madre, la mujer más importante en la vida de Miguel Ángel. Sin embargo, la relación entre ambos —una intelectualoide religiosa de mediana edad y el ahora inmensamente famoso Miguel Ángel, de sesenta y un años— resulta difícil de imaginar. Su correspondencia, que según Condivi fue voluminosa, ha desaparecido casi por completo, siendo el motivo más probable que muchas de las demás cartas de Vittoria fueron incautadas por la Inquisición tras su muerte y rastreadas en busca de pruebas que demostrasen no solo que había sido una hereje peligrosa que abrazaba doctrinas demenciales acerca de la salvación sino también que sus relaciones con destacados reformadores católicos habían sido escandalosamente amorosas. Parece probable que Miguel Ángel o alguien que actuara en representación de este consideró mejor deshacerse de las pruebas de su amistad y así quedar completamente al margen de aquella investigación (que acabó llevando a uno de los miembros de su círculo a que lo decapitasen y luego quemasen el cuerpo).

A falta de cartas, lo que nos queda es un gran caudal de poemas que, en lo que a Miguel Ángel se refiere, a menudo se compusieron respetando las convenciones petrarquistas: la dama distante e inalcanzable desesperadamente admirada por un amante atrapado que sufre. Entendido en sentido literal, esto mal podría haber representado los sentimientos de un anciano escultor tan ardientemente inclinado hacia los jóvenes por una intelectual de mediana edad apasionada por la teología. La base de su amor (si es esa la palabra indicada) no puede haber sido convencionalmente romántica. Lo cierto es que lo más probable es que se tratara de un auténtico caso de comunión espiritual.

Tras la muerte de Vittoria, Miguel Ángel la describió en una carta a su viejo ayudante y consejero Giovan Francesco Fattucci sencillamente como «una grandísima amiga»[1105]. Curiosamente, no empleó la forma femenina *amica* sino la masculina, *amico*. Lo que de verdad sentía era quizá que Vittoria era una mujer tan inteligente y dotada de un espíritu tan selecto que (a ojos de Miguel Ángel) trascendía su sexo. Un madrigal de 1544-1545 comienza con esa reflexión precisa: «Un hombre dentro de una mujer o más bien un dios/habla por su boca»[1106].

De todas las personas a las que había conocido Miguel Ángel durante su

ya larga vida, quizá Vittoria fuera la que más se acercó a ser su par intelectual. Era lista y sutil, una gran artista (en el uso de la palabra) por méritos propios y parece haber tenido más habilidad para lidiar con él que el papa Clemente, Sebastiano o ningún otro de los que se atrevieron a emprender aquella peliaguda tarea. Fue la única persona a la que Miguel Ángel nunca intentó excluir de su vida.

Con toda probabilidad, la poesía desempeñó un importante papel a la hora de reunirlos. La vida de Vittoria había sido completamente distinta a la de Miguel Ángel[1107], al menos vista por encima, pero pese a ello existía una profunda semejanza. Los dos se encontraban atrapados en el brutal mundo de la política de las grandes potencias del siglo XVI, y cada uno de ellos había empleado (sin por ello salir por completo del apuro) unos talentos asombrosos para acceder a un género de fama novedosa.

Vittoria había nacido en 1490 o 1492 en el seno de la familia Colonna, uno de los clanes feudales más poderosos de Roma. Contrajo matrimonio en 1509 con Fernando Francisco de Ávalos, marqués de Pescara, miembro de una dinastía militar de origen español. En lo que a ella y a la familia Colonna concernía, aquello no había sido otra cosa que un trapicheo dinástico. No obstante, por lo visto se enamoró de su mujeriego marido general, y desde luego transformó la adoración que sentía por él en el tema de su poesía, primero en vida de él y luego tras su muerte a raíz de las heridas que recibió durante la batalla de Pavía en 1525(131)[1108].

Hacia finales de la década de 1520 y comienzos de la de 1530, Vittoria Colonna se había convertido en una figura casi única en la Europa de inicios del siglo XVI: una célebre autora femenina. Tras la muerte de su marido, su primer impulso había sido retirarse a un convento en Roma. Clemente VII se lo prohibió —quizá movido por el deseo de frustrar a los miembros de la familia Colonna en todo lo que pretendieran hacer—, así que se marchó a vivir a la corte de Ávalos en la isla de Ischia, en la bahía de Nápoles. Allí, durante el periodo que siguió al Saco de Roma en 1527, se refugiaron varios intelectuales eclesiásticos, a los que Vittoria presidió en lo que parece haber sido una estrafalaria mezcla de convento, salón decimonónico parisino y uno de los castillos del amor descritos por los trovadores medievales(132)[1109].

Vittoria apareció en Roma en 1536: era casi inevitable que se encontrara con Miguel Ángel, dada la fama de que gozaban ambos como poetas y los

círculos comunes que frecuentaban. (Tommaso, que en tanto aristócrata romano habría conocido bien a los Colonna, es una de las personas que podría haberlos presentado). Ahora bien, no existe ningún indicio acerca de dónde o cuándo sucedió esto. No obstante, resulta tentador (aunque no se trate más que de una conjetura) asociar el impacto que ella ejerció sobre él con la aparición en *El Juicio Final* (por primera vez en el arte de Miguel Ángel) de una multitud de mujeres heroicas y virtuosas. Estas santas —algunas de ellas desnudas, otras más o menos vestidas— forman un gran grupo situado a la izquierda de Cristo[1110]. Aquello era, desde el punto de vista iconográfico, sumamente heterodoxo: «un trato de favor sin precedentes otorgado a las mujeres», en palabras de un historiador del arte que ha estudiado el cuadro.

*

Por lo demás, Miguel Ángel se estaba instalando cada vez más profundamente (y quizá con cada vez más satisfacción) en la vida del exiliado. Al año siguiente, el 10 de diciembre de 1537, era uno de los muchos extranjeros a los que se les concedió la ciudadanía romana en una ceremonia celebrada en el Campidoglio[1111]. Entretanto, en Florencia había llegado a su desenlace un violento drama político. Apoyados por el nuevo papa, Pablo III, los adversarios del duque Alessandro conspiraban sin cesar e incluso formaron un Gobierno en el exilio. Entre ellos se encontraban varias personas que iban a ser, o eran ya, íntimos de Miguel Ángel, como Donato Giannotti y el líder de los exiliados anti-Médici, el cardenal Niccolò Ridolfi (1501-1550). El artista debió de estar al tanto de los planes y las esperanzas de los exiliados. Es más, la posibilidad de un cambio de Gobierno en Florencia era otra razón para que fuera postergando el inicio de *El Juicio Final*. Un nuevo régimen habría abierto la perspectiva del regreso al hogar.

Fue otro miembro del clan de los Médici el que puso fin abruptamente al reino de Alessandro[1112]. Lorenzo (1514-1548) —apodado Lorenzino o, por los que lo odiaban, Lorenzaccio (o Lorenzo el Malo)— era el nieto del antiguo protector de Miguel Ángel, Lorenzo di Pierfrancesco de Médici. Este Lorenzino era, pues, un miembro de una rama menor y pobre de la familia Médici, que estaba resentido por el hecho de que a su primo ilegítimo se le hubieran otorgado privilegios y poder. Como los conspiradores florentinos de

épocas anteriores, meditó acerca de las acciones de Bruto, asesino de Julio César y (para los republicanos) heroico tiranicida.

Lorenzino se vinculó a la corte de Alessandro y procuró hacerse útil asistiendo al duque, entre otros servicios, en sus aventuras románticas. Lorenzino también se ocupó de la representación de una obra teatral, *Aridosa*, que había escrito para que celebrase el matrimonio de Alessandro con Margarita de Austria[1113]. Según Vasari, Lorenzino tenía planeado acabar con el duque haciendo derrumbarse el escenario.

Durante la primera semana de 1537, el objetivo amoroso de Alessandro fue, supuestamente, Caterina[1114], la virtuosa esposa de Leonardo Ginori, cabeza de una de las ramas de aquella acaudalada familia y cuñado de Federigo, el bello joven para el que Miguel Ángel había diseñado una insignia que ponerse en la gorra. Lorenzino le dijo al duque que ella se acostaría con él, pero que debía esperarla solo y sin escolta. Este así lo hizo, se quitó la espada y se echó a dormir, pero fue despertado por Lorenzino y un asesino a sueldo, que lo mató a puñaladas.

Los miembros supervivientes del régimen, encabezados por el cardenal Cibo, decidieron convertir a otro miembro cadete de la familia Médici en «cabeza y líder del Gobierno de la ciudad de Florencia»[1115]. Se trataba de Cosme, miembro de la misma rama de la familia que Lorenzino(133), que solo tenía dieciocho años y era hijo del célebre guerrero Giovanni delle Bande Nere.

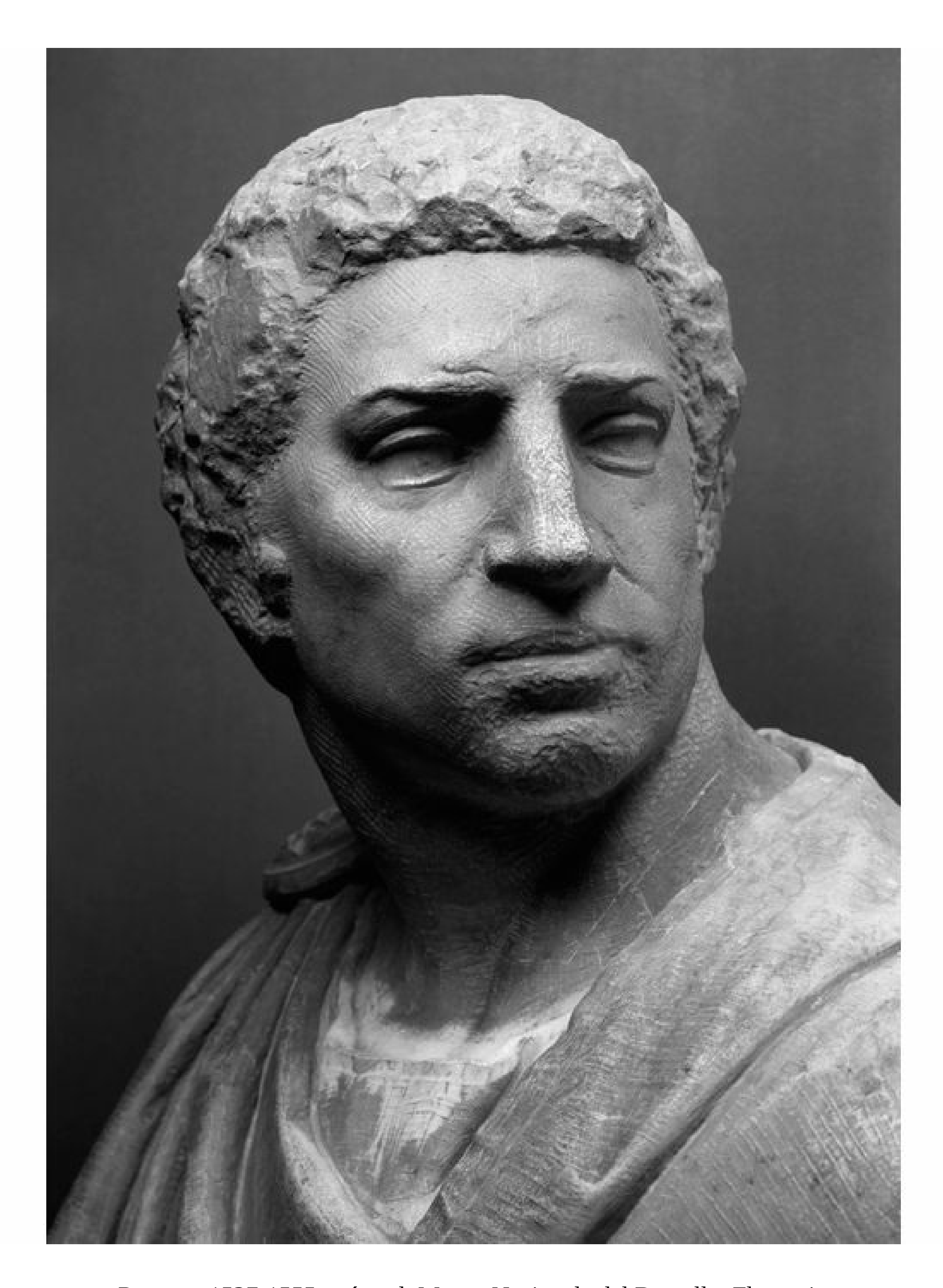
Ese fue el momento elegido por los exiliados para dar el golpe, pero fue un desastre[1116]. La ciudad no se sublevó a su favor, y una serie de misiones, entre ellas una encabezada por Donato Giannotti, fueron incapaces de llegar a un acuerdo. En julio, un ejército de exiliados al mando de Filippo Strozzi y su hijo Piero se internó en la Toscana, pero fue derrotado de forma aplastante por fuerzas florentinas en la aldea de Montemurlo, situada entre Prato y Pistoya. Los líderes exiliados fueron llevados a Florencia y ejecutados a razón de cuatro al día. Filippo Strozzi fue encarcelado durante diecisiete meses y al año siguiente se suicidó, mientras estaba todavía en cautiverio.

Los exiliados florentinos, entre ellos Miguel Ángel, no habían perdido todavía las esperanzas. No obstante, las posibilidades de regresar a Florencia se desvanecieron y también lo hizo la perspectiva de trabajar para nadie salvo Pablo III(134). En alguna fecha desconocida posterior, Miguel Ángel realizó

un busto de Bruto, el ejecutor clásico del tirano Julio César, para el cardenal Niccolò Ridolfi, a instancias de Giannotti, secretario de Ridolfi. Se trataba de una imagen clásica, basada según Vasari, en una gema romana «tallada en una cornalina de gran antigüedad»[1117]. Era la imagen del asesino como héroe. Sin embargo, tras esculpir el noble y resuelto rostro, lo abandonó. Una inscripción posterior sobre la base decía que Miguel Ángel, mientras lo tallaba, había comenzado a reflexionar sobre el delito de asesinato y dejó de esculpir(135)[1118].

*

Pintar *El Juicio Final* supuso un esfuerzo enorme, que le llevó a Miguel Ángel desde los sesenta y dos hasta los sesenta y siete años. En conjunto, la labor requirió 449 *giornate*, o días invertidos en hacer *buon fresco*, pero por supuesto, esa solo era una parte del trabajo invertido[1119]. Todas las principales figuras fueron dibujadas por adelantado en cartones, que a continuación fueron transferidos al yeso fresco de la pared antes de que comenzara a pintarse al fresco (algunas de las partes secundarias se realizaron a mano alzada, sin guía).



Bruto, c. 1537-1555, mármol, Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

El trabajo hecho en *buon fresco* solo era una parte del proceso de pintura. En *El Juicio Final*, más de lo que lo había hecho en el Cielo, Miguel Ángel también pintó encima de la superficie *a secco* —es decir, con pigmento

adicional sobre el fresco ya seco—, incorporando detalles como las trompetas con las que los ángeles despertaban a los muertos y cubriendo los puntos fronterizos entre distintas *giornate*. Debido a la compleja interrelación entre las numerosas figuras, en algunos puntos Miguel Ángel realizó modificaciones después de haber comenzado a pintar. Y a pesar de su actitud desdeñosa ante la idea de Sebastiano de que debería pintar al óleo, sí empleó algo de óleo para añadir matices lustrosos de verde y azul reptilianos a la piel de los demonios del infierno[1120]. Previamente, claro, había que preparar los cartones, y antes de eso hacer estudios, quizá a partir de modelos vivos, para cada figura, aunque parte de esta obra seguramente se realizó mientras se estaba reconstruyendo la pared y se volvía a revocar una y otra vez.

La pintura le llevó a Miguel Ángel más tiempo que el área completa del techo, que era mucho mayor. Ahora bien, no solo Miguel Ángel tenía un cuarto de siglo más que la vez anterior que había pintado en la capilla, sino que también el trabajo en sí era más complejo. El techo incluía abundantes áreas de armazón arquitectónico fundamentalmente repetitivas. Por el contrario, *El Juicio Final* no tenía armazón alguno.

Este fue uno de los aspectos más radicales del proyecto de Miguel Ángel. Al eliminar los frescos anteriores de Perugino, de él mismo y de otros, había abierto una brecha en la decoración ordenada que albergaban las paredes de la capilla, que en los otros tres lados seguía adoptando la forma de bandas de pintura y de decoración que se levantaban desde el suelo hasta llegar a las secciones inferiores del enorme techo.

Por encima del altar, la pared entera sobre la que estaba pintando Miguel Ángel se presentaba como un solo espacio imaginario, sin ningún arquitrabe pintado ni mampostería rodeándolo que dijera: «Esto es un cuadro». Al contrario, era como si un lado de la capilla se hubiera derrumbado dejando a la vista el tremendo espectáculo de Jesucristo juzgando a los justos y a los injustos en el más allá. Para subrayarlo, a la derecha un desnudo masculino heroicamente musculoso que representa o a Simón de Cirene o al buen ladrón, Dimas, parece apoyar una cruz sobre la cornisa real que recorre la habitación debajo de las pinturas de los primeros papas.

Lo que Miguel Ángel estaba haciendo era a la vez tradicional y sin precedentes. El Juicio Final era un tema famoso, por no decir consagrado. En Florencia había varios ejemplos que Miguel Ángel habría conocido desde su

infancia, entre ellos un mosaico en la bóveda del baptisterio. El tema fue más popular en el siglo XIV que en el Renacimiento, pero había un importante precedente en una serie de pinturas de Luca Signorelli en la catedral de Orvieto.

Al igual que había hecho Signorelli, Miguel Ángel había retratado a muchas de sus figuras desnudas. Cierto grado de desnudez en las pinturas de *El Juicio Final* estaba justificado, sobre todo entre los condenados, por cuya dignidad nadie tenía que preocuparse. Pero la simple magnitud de la enorme pintura de Miguel Ángel, y por tanto las cantidades de carne desnuda exhibida, carecían de precedentes, al igual que el hecho de que prácticamente todas las figuras que hay en ella —condenadas, salvadas, canonizadas y martirizadas— estuvieran más o menos desvestidas.

El devoto e inocente Fra Angelico había mostrado a los elegidos abrazando el éxtasis de su salvación. También lo hizo así Miguel Ángel, pero el efecto fue muy distinto. Entre la masa de los beatos situada a la derecha de su imponente fresco (enfrente de las heroicas mártires femeninas) figuran jóvenes desnudos y de cabello rizado con cuerpos de lanzadores de peso olímpico besándose y acariciándose[1121]. Algunos abrazan a sus canosos mayores.

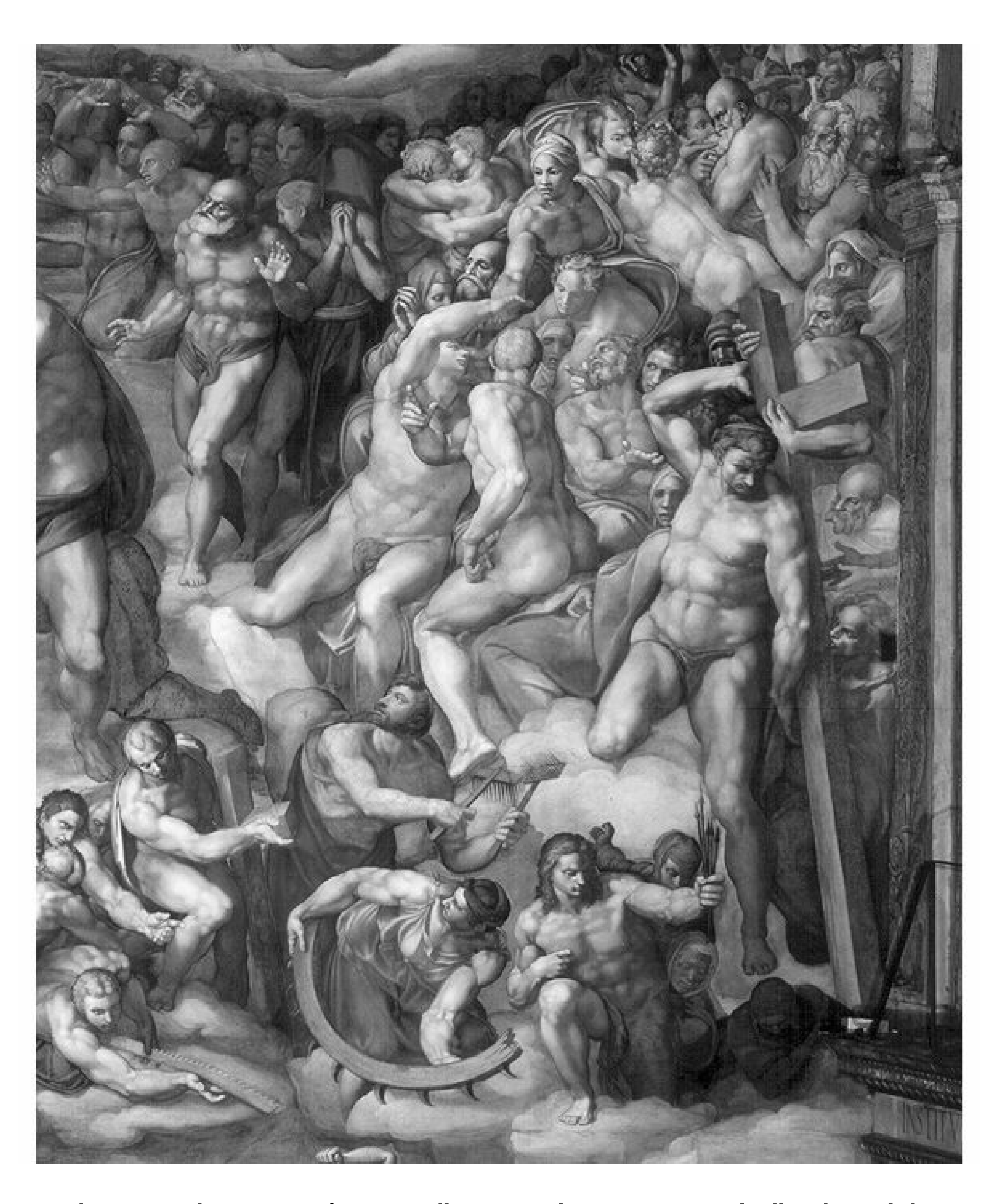
De forma similar, los tormentos de los condenados a menudo delatan sus pecados, pero Miguel Ángel hizo esto último con una frescura tremendamente gráfica. Entre una cascada de desnudos aterrorizados cayendo al infierno se ve a un hombre repleto de músculos y sentado en el espacio como si de un retrete se tratara. Se vuelve hacia el espectador con uno de sus ojos mirando fijamente, con una consternación poco menos que cómica. Se mordisquea los dedos de la mano izquierda, mientras con la derecha se esfuerza infructuosamente por ahuyentar a un demonio atlético que intenta cogerle los testículos como si de dos frutos rojos maduros se tratara, a la vez que arrastra inexorablemente hacia los infiernos a su víctima.

En su primera carta a los corintios, san Pablo formuló la pregunta: «¿Cómo resucitarán los muertos, con qué cuerpo?». La esencia de la respuesta, según el cardenal Tomás Cayetano (1469-1534), destacado teólogo, se encontraba en las palabras de Pablo más adelante en esa misma epístola: «Se siembra corrupción, resucita incorrupción; se siembra vileza, resucita gloria; se siembra debilidad, resucita fortaleza; se siembra un cuerpo

natural, resucita un cuerpo espiritual»[1122].

Miguel Ángel, pues, tenía que decidir cómo representar cuerpos espirituales[1123]. Desde el punto de vista de alguien que se había educado, como había sido el caso tanto de Miguel Ángel como de Clemente y Pablo, en las cortes de Lorenzo de Médici y Julio II, para esa pregunta existía una sola respuesta. Un cuerpo espiritual habría de ser un cuerpo más bello, y eso quería decir uno que se asemejara más a las formas ideales de la escultura de la Antigüedad. Por tanto, Miguel Ángel se puso a diseñar una escena compuesta fundamentalmente por docenas de figuras desnudas perfectas y musculosas, los herederos del *David*, de los dos *Esclavos* anteriores y de los *ignudi* del techo que había encima de su cabeza.

Era preciso, sin embargo, que existiera una distinción entre los elegidos y los condenados. De manera que mientras Miguel Ángel dotó a casi todas las figuras de físicos atléticos, los condenados tenían unos rostros que reflejaban su corrupción y la miseria y la desesperación que habían padecido.



El Juicio Final, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma; detalle: *Abrazo de los benditos*.

No todos los santos y beatos resultan juveniles. San Pedro tiene el pelo cano y está parcialmente calvo, y pese a que casi todos los cuerpos sean

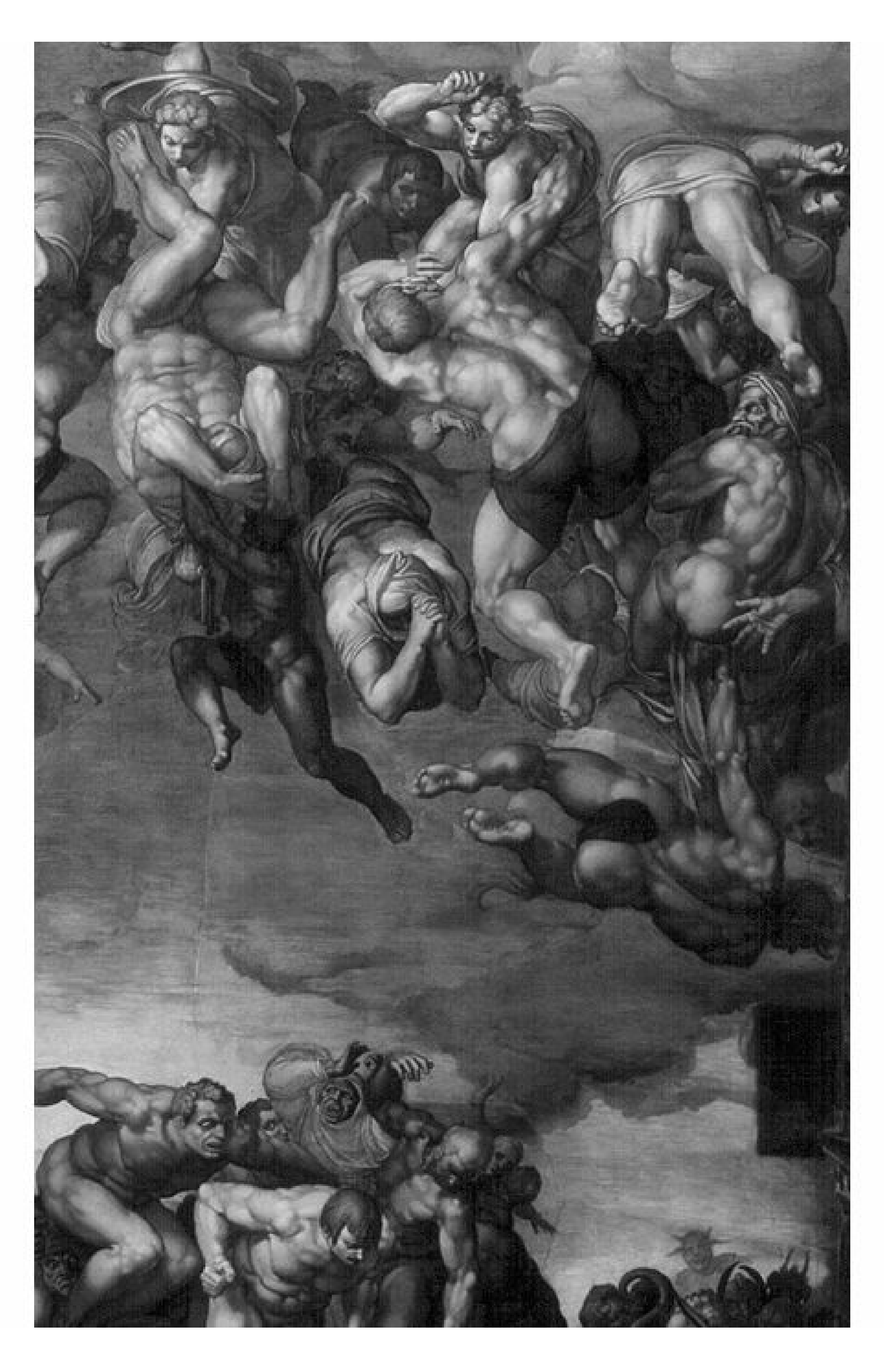
atléticos y fornidos, hay barbas grises y coronillas calvas desperdigadas por otros puntos. El propio Jesucristo está representado como un joven sin barba, de cuyos hombros cuelga una holgada pieza de tela que le cubre las ingles. La mayor parte de los principales santos que lo rodean —Bartolomé, Juan Bautista, Lorenzo, Blas, Catalina— estaban, al menos en sus orígenes, completamente desvestidos y, como todas las figuras de *El Juicio Final*, eran muy musculosos. Todo esto resultaba justificable en función de los términos en los que estaba redactada la epístola de san Pablo. No obstante, el resultado era que una gran cantidad de ingles, penes, pechos, testículos y nalgas parecían estar flotando por encima del altar de la capilla del papa. San Bartolomé, que fue desollado, sostiene la piel de la que había sido tan violentamente privado (a la vez que se encuentra milagrosamente cubierta por otra nueva). Sobre la antigua piel estaba pintada la imagen más asombrosa, casi una caricatura de sí mismo, realizada por Miguel Ángel: oscuro, amargado, indigno, pero con todo, suspendido en el aire con la esperanza de salvación.

*

Hacia finales de septiembre de 1537, Miguel Ángel recibió una carta inesperada[1124]. El autor era Pietro Aretino, el mismo que había escrito el testamento de Hanno el elefante. Después de aquello, Aretino se había hecho célebre como poeta, escritor de sátiras, dramaturgo y pornógrafo. El carácter subido de tono de sus escritos le procuró un gran éxito en la corte de León X, donde se vio particularmente favorecido por el cardenal Giulio de Médici (que posteriormente se convertiría en Clemente VII). Ahora bien, ni siquiera la protección del Papa pudo salvarlo de las consecuencias de publicar dieciséis sonetos que describían de manera extremadamente explícita los *modi*, o posturas sexuales, dibujadas por el pintor Giulio Romano y grabadas por Marcantonio Raimondi. Posteriormente, Aretino había vuelto a Roma pero volvió a huir tras atacar en verso a un destacado obispo y sobrevivir a un intento de apuñalamiento. Se refugió en Mantua, donde publicó otros ataques contra la corte papal. Después de que el marqués de Mantua se ofreciese a mandarlo asesinar para aplacar sentimientos ofendidos en Roma, en 1527 Aretino se marchó a Venecia, donde se había hecho amigo íntimo del gran contemporáneo de Miguel Ángel, Tiziano.

En 1537, Aretino estaba en vías de inventar un género literario completamente nuevo[1125]. En retrospectiva, aunque la prensa todavía no existía, es evidente que lo que estaba haciendo era algo afín al periodismo; más concretamente, Aretino fue un columnista embrionario que producía ensayos de actualidad: íntimos, chismosos, polémicos y aduladores. Los presentaba en forma de cartas dirigidas a famosos en las que incidía en toda clase de temas, por ejemplo haciendo disertar al joven duque Cosme de Florencia sobre el arte de gobernar, al papa Clemente sobre cómo superar la adversidad, a Tiziano sobre el arte de la pintura y, como veremos, a Miguel Ángel sobre su majestuoso proyecto, *El Juicio Final*.

La idea de publicar tales cartas apareció a raíz de que un impresor veneciano y varios de los colaboradores más jóvenes de Aretino sugirieron



El Juicio Final, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma; detalle: *Alma lujuriosa arrastrada al Infierno*.

que una parte de su correspondencia real (que ya era célebre) debería de imprimirse. Por desgracia, no fue posible recuperar una cantidad suficiente de la misma como para confeccionar un libro, por lo que Aretino puso manos a la obra para producir más correspondencia rápidamente.

Miguel Ángel era un candidato evidente a que Aretino se dirigiera a él, pese a que es improbable que se conocieran bien. Apenas habían coincidido en Roma en 1516, suponiendo que lo hubieran hecho en absoluto, y en cualquier caso Aretino había militado en el bando opuesto, el de los amigos de Rafael. No obstante, Aretino no era de los que permitían que una consideración tan nimia se interpusiera en su camino. La carta que llegó a Macel de' Corvi era en parte una crítica artística, género que comenzaba entonces a dar sus primeros pasos, pero también era una oferta de alianza. Aretino no solo fue el primer periodista y crítico, sino un precursor de las relaciones públicas. Implícitamente, estaba ofreciendo sus servicios, y empezó con una maravillosa demostración de lo que era capaz. En unas pocas palabras, Aretino condensó el vertiginoso ascenso del prestigio del artista: «En el mundo hay muchos monarcas, pero solo hay un Miguel Ángel».

Así pues, lejos de ser un mero artesano, Miguel Ángel era un ser más excepcional que cualquier príncipe. Es más, sus poderes rivalizaban con los del mismo Dios: «Oculta en tus manos vive la idea de una nueva clase de creación». A continuación, Aretino, que no era dado a la falsa modestia, se alabó un poco a sí mismo: su nombre era «aceptable ahora para todos nuestros soberanos, de tal manera que ha perdido gran parte de su mala reputación». Acto seguido, fue al grano. Aretino había oído que Miguel Ángel estaba trabajando en una nueva pintura en la que el artista pretendía superar incluso el techo de la Capilla Sixtina, su propia obra, y por tanto superarse a sí mismo. Tras eso, Aretino describió cómo imaginaba él que Miguel Ángel abordaría aquel impresionante tema. Los resultados fueron más retóricos que visuales: «Veo a la naturaleza haciéndose a un lado, llena de terror, encogida y yerma por la decrepitud de la ancianidad. Veo al Tiempo, marchitado y tembloroso, próximo a su fin…». Y así sucesivamente, de un modo mucho más literario que pictórico. Aretino exclama, al final, que a pesar de que había jurado no entrar en Roma nunca más (dado que había huido de la ciudad para salvar la vida en más de una

ocasión), tendría que hacerlo para contemplar aquella nueva obra maestra que estaba pintando Miguel Ángel: «Antes quedaría yo como un embustero que desairar vuestro genio».

En la cordial pero breve respuesta de Miguel Ángel quizá se atisba una leve ironía: «Magnífico micer Pietro, señor y hermano mío», empezaba. «Recibir vuestra carta me ha causado a la vez placer y remordimiento. Me agradó enormemente que procediera de vos, que estáis singularmente dotado entre los hombres». Pero, por desgracia (dado que «había completado gran parte de la composición»), era demasiado tarde para poner en práctica las sugerencias más bien vagas de Aretino. Miguel Ángel, por último, imploraba que no faltara a su juramento de no regresar a Roma jamás simplemente para ver *El Juicio Final*, pues «eso sería excesivo»[1126]. Comprendió que el escritor quería algo a cambio, un dibujo quizá, si tuviera algo que fuera de su gusto.

Aretino volvió a escribir y explicó que sus ideas no pretendían ser consejos sobre pintura, sino que simplemente estaban destinados a mostrar que no era posible imaginar nada tan maravilloso como lo que Miguel Ángel sería capaz de producir en realidad[1127]. Después sugirió que un fragmento de los cartones, que Miguel Ángel sin duda iba a quemar de lo contrario, sería un regalo que atesoraría y que se llevaría con él a la tumba.

Bien porque no llegó a hacerlo o porque le ofendió que se lo pidiera directamente, por el momento Miguel Ángel no le envió ningún obsequio a Aretino. La omisión no pasó desapercibida.

*

Podemos vislumbrar una interesante conversación entre Miguel Ángel y Vittoria Colonna en 1538[1128]. Se produjo en el marco de un conjunto de diálogos sobre pintura escritos por un joven artista portugués llamado Francisco de Holanda (1517-1584). Holanda estuvo en Roma entre 1538 y 1540, adonde había sido enviado por el rey de Portugal para que se instruyera en la ciencia de las fortificaciones, pero también deseaba estudiar la escultura antigua y moderna, así como la arquitectura y la pintura. Al principio de los *Diálogos*, Holanda explicó cómo se había esforzado por frecuentar a notables artistas y entendidos, en lugar de a cardenales y aristócratas, «porque de ellos […] he obtenido algún fruto y algunos conocimientos»[1129]. En particular,

Holanda admiraba a Miguel Ángel y, según decía, el sentimiento era recíproco: «Tanto que si me lo encontraba en el palacio del Papa como en la calle, no nos separábamos hasta que las estrellas nos mandaban descansar».

Cabría preguntarse si Miguel Ángel, que estaba bajo tanta presión para completar un fresco enorme, realmente podría haber sacado tiempo para hablar con un artista extranjero de talento más bien modesto. Por otra parte, hay cosas que no sabemos sobre Holanda —lo apuesto que era, el encanto de sus modales—, y Miguel Ángel tenía la costumbre de dedicar tiempo, energías y talento a jóvenes que no eran especialmente brillantes. Hay aspectos de estos *Diálogos* que conviene tratar con cautela. Al menos algunos de los puntos de vista sobre arte atribuidos a Miguel Ángel parecen haber sido los de Holanda. No obstante, tanto la ubicación como la interacción entre el artista y Vittoria Colonna parecen absolutamente convincentes.

El primer diálogo transcurre el domingo 20 de octubre de 1538 en la iglesia de San Silvestre di Monte Cavallo[1130], donde Holanda encontró a Vittoria y a su gran amigo y mentor, un diplomático sienés llamado Lattanzio Tolomeo (1487-1543). Habían estado oyendo un sermón sobre las epístolas de san Pablo pronunciado por un predicador de moda, Fra Ambrosio Catarino Politi. Después del sermón, Vittoria se las arregla para hacer venir a Miguel Ángel sin que este sepa que Holanda está ahí, para así engatusarlo y lograr que hable de arte, con el argumento de que sin duda el joven portugués preferiría oír «a Miguel Ángel hablando de pintura que al hermano Ambrogio exponiendo esta lección».

Vittoria despachó a un criado con un mensaje para Miguel Ángel: «Dile que el maestro Lattanzio y yo estamos aquí en esta apacible capilla, y que la iglesia está cerrada y es muy agradable, si quisiera venir y perder una parte del día con nosotros para que nosotros podamos ganarlo con él». Hecho esto, su criado encuentra a Miguel Ángel caminando con su asistente Urbino en la calle, cerca de allí, y este se une a ellos en la iglesia vacía, donde ella, con tacto y astucia, lo lleva adonde de lo contrario no habría querido ir. Por supuesto, al final, Vittoria se sale con la suya.

Todo esto parece completamente verosímil. La renuencia de Miguel Ángel a participar en reuniones sociales ha sido confirmada por otras fuentes (por ejemplo, por los diálogos, ligeramente posteriores, de su amigo Donato

Giannotti). El cuadro que se traza de Vittoria, como gran aristócrata pero también conversadora elegante y cómica, contribuye a explicar su éxito entre los eclesiásticos de alto rango y con un individuo tan peculiar para el trato social como era Miguel Ángel. El otro partícipe en la reunión también resulta perfecto como compañero de Vittoria Colonna y Miguel Ángel en 1538.

En aquella época precisa, 1538-1539, Lattanzio Tolomeo se sometió a los ejercicios espirituales[1131] bajo la dirección de su autor y fundador de la orden de los jesuitas, Ignacio de Loyola (1491-1556), un programa de intenso rigor espiritual que constituía un manual para mejorar el alma mediante la oración, el autoexamen y la sumisión. Ahora bien, en 1538 los jesuitas no eran todavía la orden poderosa y consolidada en la que acabaron por convertirse. Loyola y sus partidarios acababan de llegar a Roma, estaban bajo sospecha de ser heterodoxos o heréticos y estaban a años luz de gozar de la aprobación papal. Pocos años después, Tolomeo estuvo en correspondencia con el cardenal Contarini, uno de los líderes del movimiento de reforma de la Iglesia[1132].

En otras palabras, el diálogo aparentemente inocente sobre pintura sitúa a Miguel Ángel entre los intelectuales romanos que operaban al borde del peligroso terreno de la innovación religiosa. Allí era donde ya se encontraba Vittoria, y también era allí donde se encontraba Miguel Ángel, veterano de la República revolucionaria florentina de Savonarola.

Mientras Miguel Ángel trabajaba en la colocación de los andamios de la Capilla Sixtina, en Europa el estado de ánimo religioso se estaba volviendo más puritano. Muchos de los que vieron aquella pintura a través de los piadosos ojos de unos cristianos carentes de formación en el humanismo renacentista y el arte clásico no vieron en ella más que paganismo e indecencia sin tapujos: Cristo como Apolo, Caronte, Minos, santos y pecadores en pelotas. *El Juicio Final* ya era controvertido incluso antes de estar terminado.

Vasari narró una anécdota acerca de una visita realizada por el Papa a Miguel Ángel cuando este ya había terminado más de tres cuartas partes de la obra[1133]. Biagio da Cesena, maestro de ceremonias y de muy nobles pensamientos, se encontraba casualmente en la capilla con el Papa y le preguntaron qué pensaba de la pintura. Este respondió que era muy vergonzoso que en un lugar sagrado se hubieran representado tantas figuras

desnudas exhibiéndose de manera tan impúdica, y que era una obra menos apropiada para una capilla papal que para unos baños públicos o una taberna.

Si la anécdota es cierta, Biagio no hacía sino seguir los pasos del papa Adriano VI a la hora de comparar la obra de Miguel Ángel con una *stufa* o casa de baños. Estos baños públicos, que habían llegado a Italia desde Alemania, eran lugares en los que los romanos del siglo XVI podían ver desnudos a sus conciudadanos[1134]. Como es natural, tenían la reputación de ser lugares de comercio sexual: burdeles con agua caliente. Es posible que Miguel Ángel acudiera a estos baños, e incluso que los utilizara como espacios idóneos para estudiar figuras desnudas en toda clase de posturas. Desde luego, no hay duda de que sus contemporáneos establecieron dicha conexión más de una vez[1135].

El veredicto de Biagio tuvo una secuela inmediata: «Disgustó esto a Miguel Ángel y queriendo vengarse, apenas se fue Biagio pintó su retrato, de memoria, poniéndolo en el Infierno como imagen de Minos, con una gran serpiente enroscada en las piernas y sobre un montón de diablos». (Y, cosa que Vasari no dice, las mandíbulas de la enorme serpiente están cerradas sobre el pene del satánico dirigente)(136)[1136].

*

Antes de que terminara *El Juicio Final*, Miguel Ángel sufrió un accidente grave. De acuerdo con Vasari, el artista «se cayó desde no muy arriba del



El Juicio Final, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma; detalle: *Minos con una serpiente enroscada alrededor del cuerpo*.

entarimado de la obra, y se hizo daño en una pierna, pero a causa del dolor y de la rabia no dejó que nadie lo medicara»[1137]. Da la impresión de tratarse de una recurrencia de esa depresión y esa irascibilidad que lo aquejaban, sobre todo si estaba agotado y padecía de ansiedad. Esta vez su comportamiento llegó a rozar lo suicida. En las condiciones insalubres de la Roma del siglo XVI, no tratar una lesión era sumamente peligroso. Miguel Ángel fue rescatado por un médico florentino y amigo suyo llamado Baccio Rontini. Vasari explicó que el médico acudió a ver cómo estaba Miguel Ángel y, al no recibir respuesta a su llamada a la puerta, consiguió entrar en la casa y encontró al artista «desesperado». El doctor se negó a apartarse de su lado hasta que se encontró mejor(137)[1138].

*

El 31 de octubre de 1541 se desveló por fin ante el mundo *El Juicio Final*, ocho años después de que el papa Clemente hubiera convencido a Miguel Ángel de que aceptara el encargo, y cinco y medio desde que había comenzado a pintarlo[1139]. Era, si exceptuamos el *Cristo de la Minerva*, la primera gran obra de Miguel Ángel revelada en público desde que se había descubierto la Capilla Sixtina exactamente veintinueve años antes. Generó un revuelo enorme. Vasari recordaba cómo «causó estupor y maravilla a toda Roma y al mundo entero». Él mismo realizó un viaje a Roma solo para ver aquella pintura: «Yo, que ese año fui de Venecia a Roma para verla, quedé estupefacto».

Nino Sertini, el enviado de Mantua, escribió un informe sobre el sensacional mural nuevo dos semanas y media después de que se descubriera[1140]. Fue enviado al cardenal Ercole Gonzaga (el hombre que exclamó que el *Moisés* por sí solo habría bastado para honrar la tumba de Julio), que se había hecho con el Gobierno de Mantua tras la muerte de su hermano Federigo el año anterior.

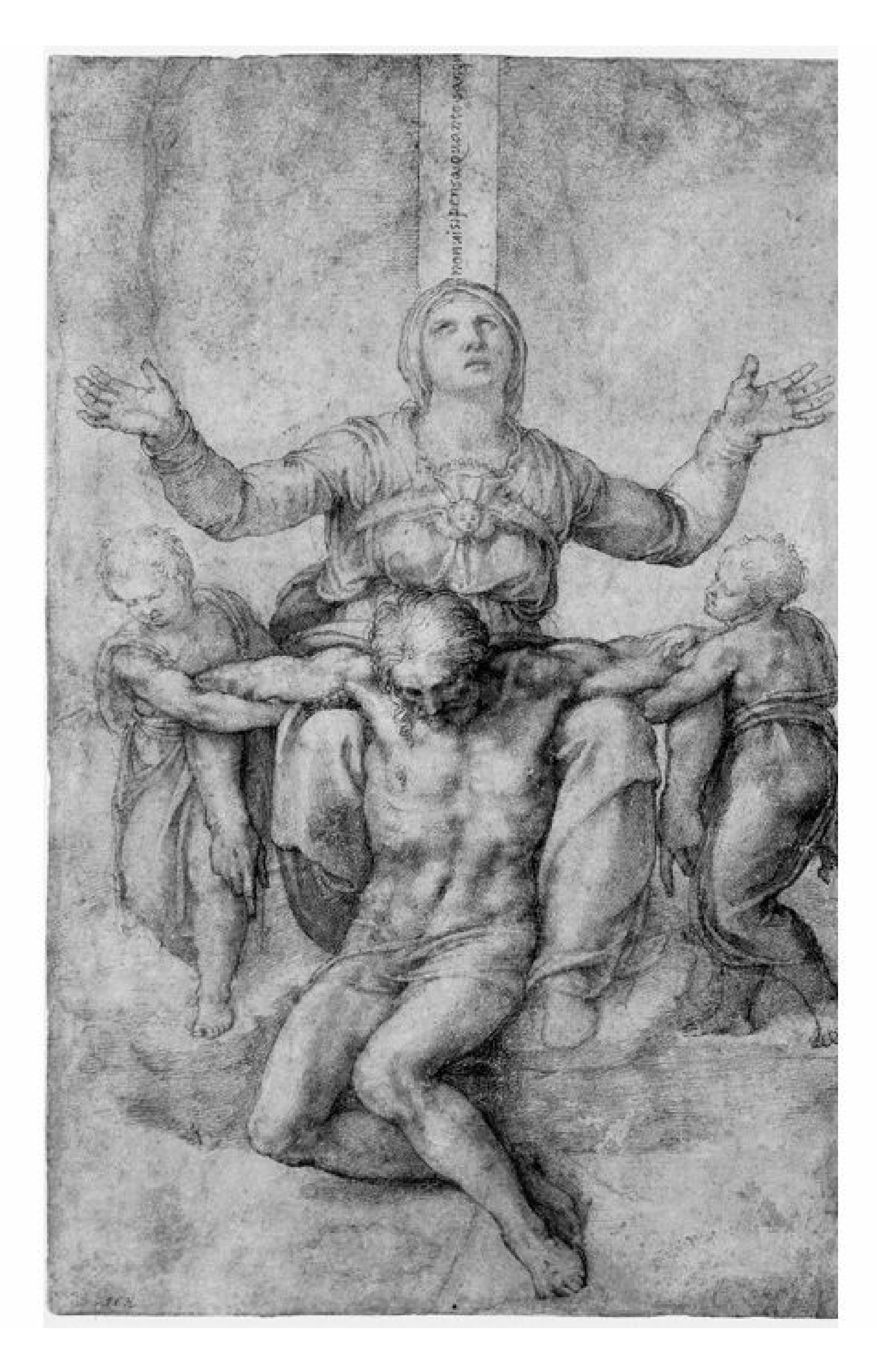
Sertini informó de que «a pesar de que la obra es de tal belleza como pueda imaginar Vuestra Ilustre Excelencia, sin embargo, no son en absoluto pocos los que la condenan». Entre los primeros en criticarlo estuvo la Orden de Clérigos Regulares, una orden austera que se dedicaba a lograr que el clero y el laicado regresaran a una vida virtuosa.

Su punto de vista —expuesto quizá por el cardenal Carafa, uno de los

fundadores de la orden y hombre con el que Miguel Ángel iba a chocar en el futuro— era que *El Juicio Final* era indecente: «Los desnudos que se exhiben [literalmente, «que exhiben su mercancía»] en semejante lugar no están bien». Otros, prosiguió Sertini, se quejaron de que el Cristo sin barba tenía un aspecto demasiado juvenil, y que «no poseía la majestad propia de él».

Así pues, la pintura era muy controvertida: «En una palabra, no se para de hablar de ella». No obstante, pocos discrepaban en que se tratara de un gran triunfo del arte, y entre los príncipes de la Iglesia la pintura tenía ardientes defensores. El cardenal Cornaro, que había pasado largo rato en la capilla contemplándola, declaró que «si Miguel Ángel le diera una pintura de solo una de esas figuras le pagaría por ella lo que pidiera». Sertini opinaba que aquello resumía muy bien la cuestión. Trataría de hacer que alguien hiciera una copia y la enviara a Mantua, aunque temía que no transmitiera una idea plena de una obra tan grande y compleja.

En conjunto, todo el asunto prefiguraba la inauguración de una exposición contemporánea. Existía un intenso interés de antemano e incluso, en el caso de la carta publicada de Aretino, prepublicidad. Incluso por adelantado, muchos esperaban que *El Juicio Final* fuera una gran obra maestra. Lo cierto es que las opiniones estaban divididas. Provocó indignación moral y una disputa (también de resonancias contemporáneas) entre los valores del arte y la religión. Finalmente, acabarían produciéndose esfuerzos denodados por censurar aquella pintura tan escandalosa.



Pietà para Vittoria Colonna (detalle), c. 1538-1540, tiza negra, Museo Isabella Stewart Gardner, Boston.

20. Reforma

«La marquesa de Pescara, hija espiritual del hereje Pole, su cómplice y cómplice de otros herejes, fue contaminada por el cardenal con falsas doctrinas»[1141].

Del *Compendio de pruebas póstumas reunidas por la Inquisición contra Vittoria Colonna*, 1567

Acabado *El Juicio Final*, la cuestión de la tumba de Julio II volvió a obsesionar de nuevo a Miguel Ángel. El viejo duque de Urbino, Francesco Maria della Rovere, había muerto en 1538. Al igual que prácticamente todas las muertes inesperadas en la Italia renacentista, la suya se atribuyó a un envenenamiento(138)[1142]. Le sucedió su hijo, Guidobaldo, que envió a Miguel Ángel una carta muy cortés al año siguiente en la que expresaba su voluntad de aguardar a que Miguel Ángel terminase de trabajar en *El Juicio Final*, pero señalaba también que estaba tan ansioso como Miguel Ángel por ver terminada la tumba de su antepasado Julio II después de tantos años[1143].

Ahora bien, apenas se había desvelado *El Juicio Final*, Pablo III le encargó a Miguel Ángel que pintara más frescos todavía, ahora en una capilla recién construida en el Vaticano, que acabó siendo conocida, debido a que la había mandado construir Pablo III, como la Capilla Paulina. Había sido terminada recientemente, y estaba a la espera de ser decorada.

El 23 de noviembre de 1541, el cardenal Ascanio Parisani, miembro veterano de la burocracia vaticana, escribió al duque de Urbino para darle la mala nueva[1144]. Le explicó que Miguel Ángel tenía que pintar la capilla para el Papa y que por tanto sería incapaz de avanzar en la tumba, a lo que añadió que dado que Miguel Ángel era ahora tan anciano (tenía casi sesenta y siete años), si lograba pintar la capilla antes de morir, dudaba de que fuera a ser capaz de hacer otra cosa después. El cardenal propuso que otros escultores terminasen la obra y —después de regatear— se acordó finalmente

que así sería, y que Miguel Ángel contribuiría con tres esculturas de su propia cosecha. Una de ellas, insistió el duque, debía ser el *Moisés*. Estaba claro para todo el que la hubiera visto que era una obra maestra.

Ahí debería haber terminado todo, pues Miguel Ángel ya tenía semiacabadas mucho más de tres figuras de mármol. Sin embargo, como de costumbre, las negociaciones en torno a la tumba le habían puesto histérico, y encontró una nueva forma de complicar las cosas.

Las opciones más evidentes para las tres estatuas que iban a decorar la tumba iban a ser el *Moisés*, más el *Esclavo moribundo* y el *Esclavo rebelde* (o, como los llamaba él, *Cautivos*). Miguel Ángel decidió, sin embargo, no incluir estas dos últimas obras maestras, ya que, como explica la petición, se habían realizado para un proyecto anterior y de dimensiones mucho mayores. En aquella petición, redactada por su nuevo hombre de confianza, Luigi del Riccio, se explicaba que estos «eran inadecuados para el nuevo diseño, y tampoco serían apropiados de ningún modo para él»[1145]. Pero ¿por qué ya no eran aptas aquellas magníficas obras para la tumba? Al fin y al cabo, desde el punto de vista artístico, el espectáculo del *Moisés* flanqueado por los dos *Esclavos*, o *Cautivos*, habría sido sensacional. También habría desentonado de mala manera con el nuevo estado de ánimo predominante en Roma(139)[1146].

Tras las denuncias de los desnudos de *El Juicio Final* por «exhibir su mercancía», quizá a Miguel Ángel le pareciera imprudente ornamentar el monumento a un papa muerto con dos jóvenes desnudos de un tamaño ligeramente superior al natural. Hacer tal cosa habría abierto las puertas a ulteriores ataques y quizá a él tampoco le pareciera ya apropiado.

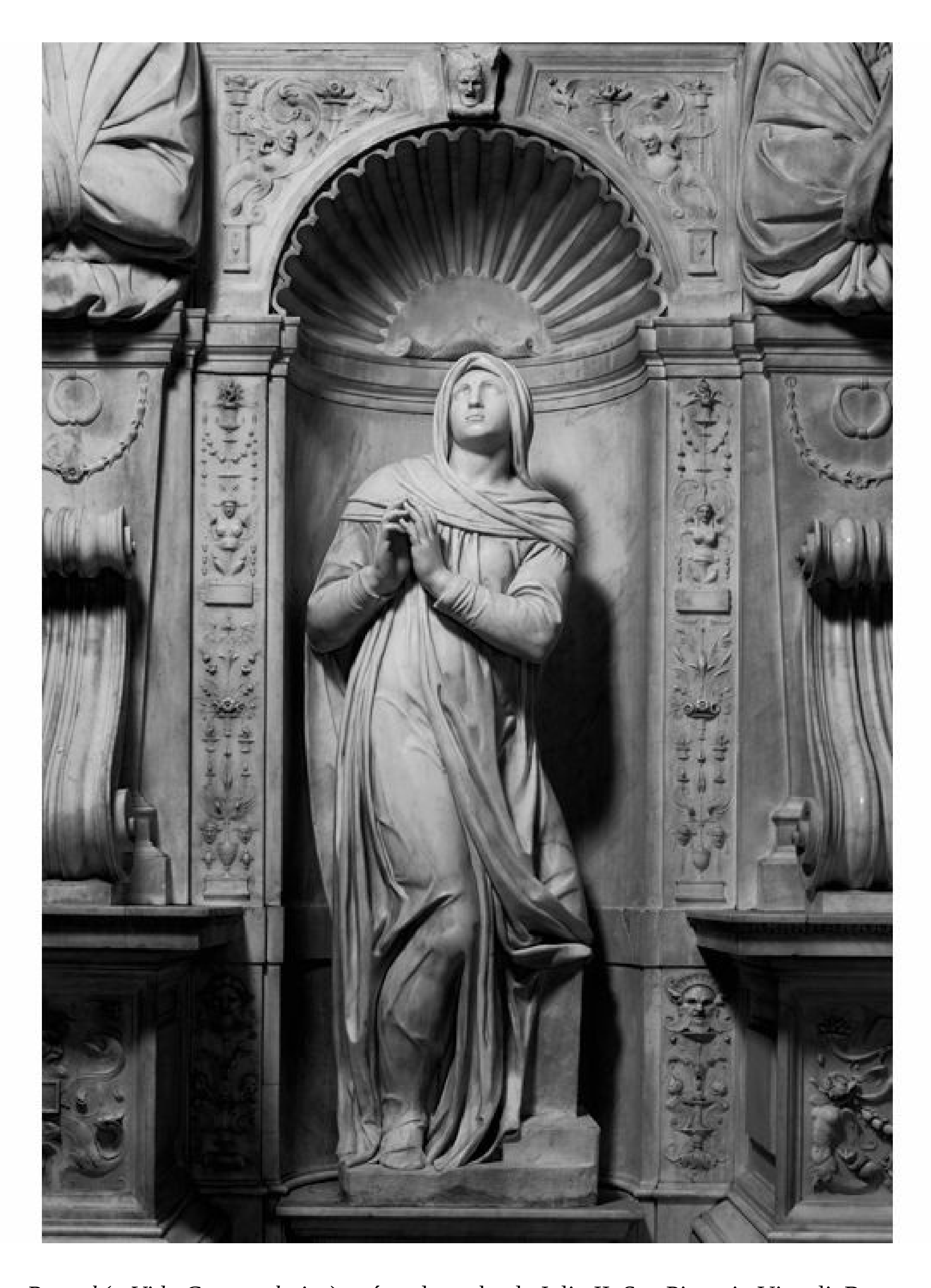
De ahí que Miguel Ángel hubiera empezado dos nuevas estatuas para acompañar al *Moisés*: Lea y Raquel, que representaban la Vida Contemplativa y la Vida Activa (que ahora quería traspasar a otro escultor para poder concentrarse en los frescos paulinos). Las dos estatuas eran, en todos los sentidos, contrapuestas a los dos cautivos desnudos esculpidos treinta años antes. Estaban vestidas, eran devotas y eran féminas.

Hacía mucho tiempo que aquellas figuras habían sido parte prevista del proyecto de la tumba, pero ahora se volvieron más destacadas. Un perfecto equilibrio entre lo activo y lo contemplativo era el meollo de la concepción del soberano ideal del cardenal Pole, expuesto en detalle en su obra sobre el

papado, *De summo pontifice*, pero ya insinuado en una carta que envió al cardenal Contarini. De un monumento semejante a un triunfo romano, en el que la efigie de Julio habría estado rodeada de figuras desnudas de las artes dolientes y las ciudades conquistadas, Miguel Ángel había pasado a una concepción mucho más sobria, más en sintonía con los gustos de la nueva era reformadora.

*

Es casi seguro que Miguel Ángel intimó con el expatriado inglés Reginald Pole, que estaba haciéndose cada vez más famoso en Roma, a través de Vittoria Colonna. Condivi, y por tanto el propio Miguel Ángel, destacó a Pole entre aquellos amigos del artista «de cuyo virtuoso y docto razonamiento pudiese sacar algún fruto»[1147]. Lo describió como «el muy reverendo e ilustre monseñor Pole por sus inusuales talentos y su bondad singular».



Raquel (o *Vida Contemplativa*), mármol, tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli, Roma.

Pole fue un personaje extraordinario e irrepetible[1148], el único hombre que había estado a punto de convertirse en papa y que al mismo tiempo podía reivindicar con fundamento el trono de Inglaterra (posiblemente con mayor

legitimidad que Enrique VIII). Pole era el nieto de George, duque de Clarence, célebre por haber sido ahogado en un tonel de vino de malvasía, al menos según Shakespeare. Por tanto, era sobrino nieto de dos reyes, Eduardo IV y Ricardo III.

Pole empezó siendo protegido de Enrique VIII, que costeó parcialmente su prohibitiva educación en la Universidad de Padua. En 1536, sin embargo, Pole rompió con Enrique de forma tan valiente como amarga. Envió al rey una copia de un libro, *Pro ecclesiasticae unitatis defensione*, que abogaba por la unidad de la Iglesia y atacaba la postura de Enrique sobre las dos grandes cuestiones de la política inglesa: el divorcio del monarca y su acceso a la autoridad suprema sobre la Iglesia en su reino. Esta toma de partido, como es natural, le proporcionó gran reputación en Roma, y más adelante, ese mismo año, fue nombrado cardenal.

En consecuencia, Enrique VIII se vengó sobre su familia, que se encontraba en Inglaterra, mandando detener e interrogar a varios de sus miembros, entre ellos a la madre de Pole, Margaret, condesa de Salisbury (1473-1541), que fue encerrada en la Torre de Londres, despojada de sus títulos y finalmente ejecutada de una manera espantosamente chapucera(140) el 27 de mayo de 1541, pocos meses antes de que Miguel Ángel terminara *El Juicio Final*. Está claro que Pole creía profundamente en la unidad de la Iglesia y que pagó (o más bien, lo hizo su parentela) por ello.

Retrospectivamente, tendemos a ver las creencias del pasado muy bien distinguidas entre sí, en un paquete católico, uno luterano, otro calvinista y así sucesivamente. En aquel entonces, no obstante, las cosas no estaban necesariamente tan claras. Puede que Pole creyera en la unidad de la Iglesia, pero también defendía (o casi) una de las doctrinas fundamentales del luteranismo: que la salvación (o «justificación») se obtenía exclusivamente a través de la fe (o, en latín, *sola fide*). Esto se oponía a la doctrina tradicional romana, según la cual el camino al Cielo pasaba, al menos en parte, por la caridad. Puede que hoy en día nos resulte extraño que la Europa del siglo XVI estuviera dividida en bandos armados dispuestos mutuamente a aniquilarse por una cuestión teológica. Pero así era, al igual que en muchas partes del mundo actual hay gente dispuesta a matar y a morir por matices igual de sutiles en materia de creencias políticas o religiosas.

En 1541, sin embargo, ambos campos estaban todavía en proceso de

delimitarse en materia doctrinal. Había quienes eran leales a la Iglesia occidental unificada y aceptaban la autoridad del Papa a la vez que se sentían atraídos por creencias que, vistas retrospectivamente, nos parecerían protestantes. Pole figuraba entre estos últimos, y Vittoria Colonna entró en contacto con otros en Nápoles en la década de 1530. Entre ellos estaba Juan de Valdés (c. 1500-1541), teólogo español que había huido a Italia para escapar a las atenciones de la Inquisición, y un fraile capuchino llamado Bernardino Ochino, que se convirtió en uno de los predicadores favoritos de Vittoria[1149].

Colectivamente, a este grupo se le conocía con el nombre de los *spirituali*. Eran un círculo literario, intelectual y aristocrático en el que componer sonetos era una ocupación tan habitual como redactar panfletos religiosos. Marcantonio Flaminio, el secretario de Pole, era poeta y también coautor del libro que constituía la declaración más conocida de la fe de los *spirituali*: el *Beneficio di Cristo*, la redacción de sonetos y de pensamiento teológico confundidos en una misma cosa en el más acá.

Los *spirituali* fueron mucho menos populistas y truculentos que los reformadores luteranos. Ponían el acento en encontrar una relación personal con Cristo, una conexión tan íntima como con el ser amado en un poema al estilo de Petrarca. La interrelación entre amor y fe resultó de enorme interés, dos décadas más tarde, para los inquisidores que estaban examinando el caso de Vittoria Colonna[1150]. Interrogaron una y otra vez a un miembro superviviente de los *spirituali* que había caído en sus manos no solo en lo relativo a las creencias doctrinales de Colonna, sino también acerca de su relación con Pole y otro destacado reformador, el cardenal Giovanni Morone. ¿Eran, como insinuaron reiteradamente los interrogadores, amantes además de herejes? La respuesta parece haber sido que no[1151], si bien el último biógrafo de Vittoria señala que sus sentimientos por Pole rozaban la pasión(141).

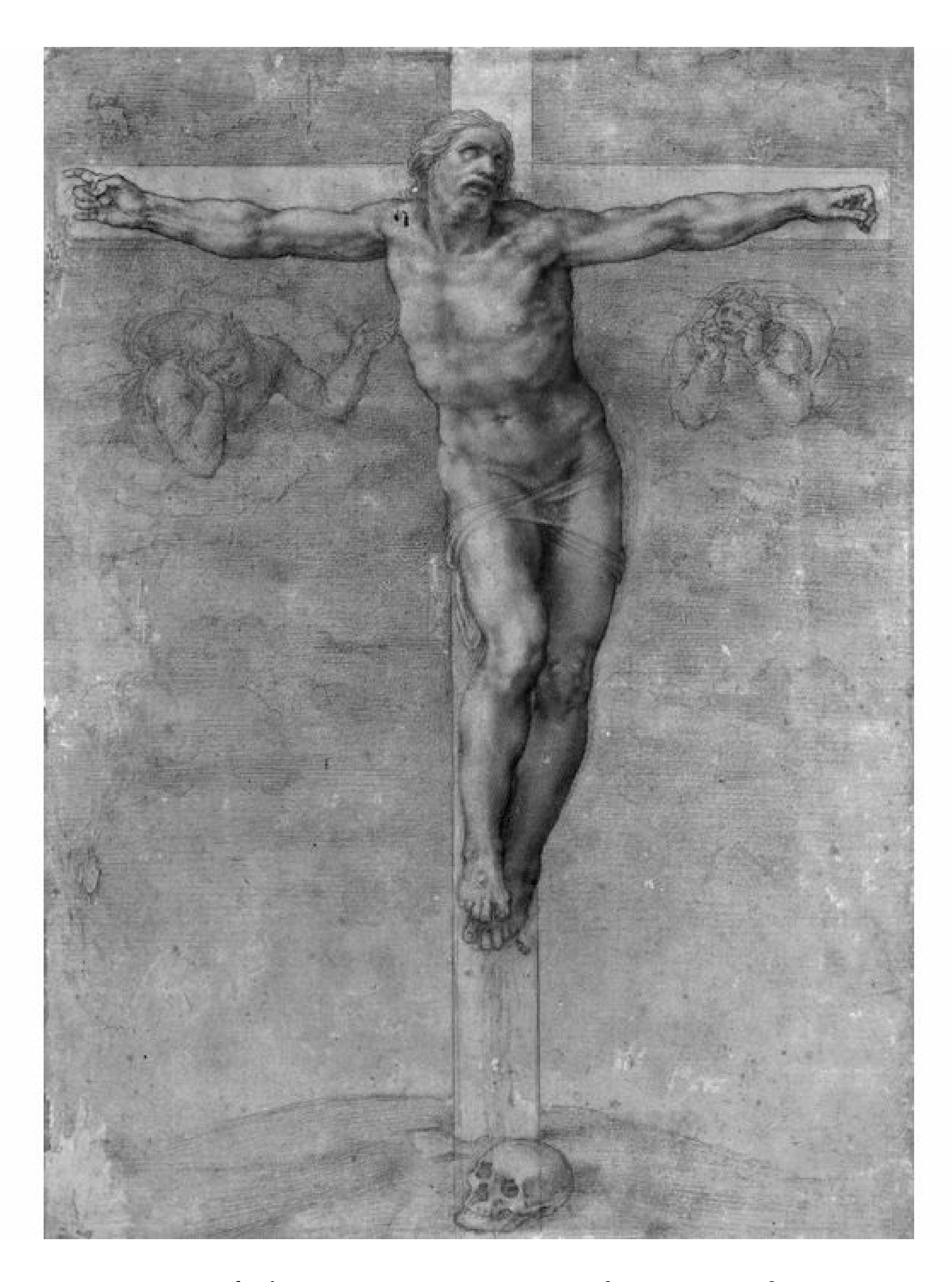
La forma en que la poesía, la doctrina y una sensación de intimidad con el Redentor estaban entrelazadas entre los *spirituali* queda perfectamente de manifiesto en uno de los intercambios de correspondencia entre Miguel Ángel y Vittoria que han llegado hasta nosotros. Esta no acogió de buen grado su celebridad literaria. Al contrario, protestó por que se pirateara y se publicara su obra. No obstante, por amor a Miguel Ángel reunió una

antología[1152]. Este la describió así en una carta a su sobrino Lionardo: «Un librito de pergamino que ella me dio […] que contiene ciento tres sonetos»(142)[1153].

Se trataba de un regalo elegante —la selección personal del propio arte de Vittoria, realizada expresamente para él—, pero al principio Miguel Ángel, decididamente cascarrabias en lo que se refería a tener que contraer cualquier clase de obligación, intentó rehusar el obsequio. Prácticamente no hay duda de que los poemas de Vittoria eran las *cose* a las que Miguel Ángel se refería en una carta sin fechar[1154]. Empezó por explicar por qué no había aceptado previamente las «cosas» que ella había querido darle «varias veces». El motivo era que él había querido hacerle un regalo a su vez.

Y entonces dio un súbito salto hacia la teología. «Admitiendo que la gracia de Dios no se puede comprar», escribió, ahora se daba cuenta de que era «un pecado grave recibirla con un sentimiento de incomodidad». Se trataba de una alusión humorística e ingeniosa a un tema de enorme importancia para Vittoria, Pole y sus asociados. Precisamente la cuestión que acabó por separar al catolicismo de la Contrarreforma de los reformadores protestantes era saber si la gracia de Dios podía «comprarse», es decir, obtenerse mediante actos virtuosos. Muchos cristianos iban a morir por sus creencias acerca de esta cuestión a lo largo de las décadas siguientes. Las propias convicciones internas de Miguel Ángel quedaron (quizá prudentemente) veladas, pero sin duda debió de verse afectado por lo que creía Vittoria.

«Reconozco», concluía en su carta, «que la culpa es mía y acepto estas cosas de buen grado». En cuanto las tenga, se sentirá como si se hubiera salvado: «Vivo en el paraíso». Naturalmente, él también le hizo regalos a Vittoria; solo que él (en el espíritu de un cristiano reformista y virtuoso que realizaba buenas acciones) le daba cosas no para recibir nada a cambio sino porque era lo que le dictaba su corazón[1155]. Igual que sus regalos a Tommaso, estos tomaron dos formas: poesías y dibujos. Y como en el primer caso, también estaban adaptados a la destinataria. Como hemos visto, los dibujos para Tommaso estaban calculados para agradar a un adolescente inteligente. Estaban llenos de detalles entretenidos y extraordinarios: caballos que dan volteretas por los aires, aves gigantescas y cupidos parranderos. Para Vittoria, en cambio, confeccionó imágenes adaptadas a una poetisa cuya vida interior estaba absorbida por su relación con Jesucristo.



La crucifixión, c. 1538-1541, tiza negra, British Museum, Londres.

Según Condivi, hizo tres dibujos para ella[1156]: una *Crucifixión*, una *Pietà* y un *Jesús y la mujer samaritana*(143). Los dos últimos tratan de un tema que era naturalmente de gran interés para Vittoria: una mujer, cara a

cara, por así decirlo, con Jesucristo (como solía estar ella en su poesía). Jesús se puso a conversar con la mujer de Samaria. En las imágenes convencionales de la *Pietà*, la Virgen llora pasivamente; en el dibujo para Vittoria, sin embargo, su actitud es mucho más activa y tiende los brazos hacia el cielo. En la cruz estaba inscrita una cita del *Paraíso* de Dante, que hacía una aseveración teológica acerca de un tema controvertido de candente actualidad: «¡No se piensa cuánta sangre cuesta!».

El propio Jesucristo había conquistado la salvación para quienes tuvieran fe. En el dibujo final del trío, aparece en el acto mismo de hacerlo, en la cruz pero no sufriendo pasivamente ni muerto —como se le solía representar tan a menudo— sino inclinándose hacia fuera y levantando la mirada con un giro serpentino: un redentor activo en el acto de obtener aquella gracia que tanto anhelaban Vittoria, Miguel Ángel y su círculo íntimo.

A comienzos de la década de 1540 pareció posible por un instante que la unidad de la Iglesia pudiera mantenerse gracias a un compromiso teológico[1157]. Otro de los principales reformadores italianos era Gasparo Contarini (1483-1542), noble veneciano que, tras una crisis espiritual y desesperado ante su futilidad a ojos de Dios, había encontrado el camino de la fe, lo que estaba muy próximo a la doctrina de la salvación solo por la fe de Martín Lutero, aunque él lo había hecho antes que este, en 1511. Contarini fue nombrado cardenal por Pablo III. En 1541 era el legado imperial en una Dieta Imperial celebrada en Ratisbona, Baviera, que intentó salvar el abismo religioso que estaba escindiendo a la cristiandad. Las negociaciones desembocaron en un compromiso amañado sobre la cuestión de la justificación solo por medio de la fe. Sin embargo, el acuerdo se vino abajo cuando resultó que ninguno de los teólogos más intransigentes de ambos bandos lo deseaba realmente. Contarini regresó a Italia y falleció al año siguiente, 1542, derrotado.

Como consecuencia del fracaso de Ratisbona, el intransigente cardenal Carafa persuadió a Pablo III de que para imponer la ortodoxia religiosa fundara una Inquisición romana según el modelo de la española y que nombrara al propio Carafa uno de los inquisidores generales. Decidido a aplastar a los herejes, Carafa sufragó de su propio bolsillo los candados y cadenas de la nueva cárcel de la Inquisición. «Incluso si mi propio padre fuera un hereje», proclamó, «reuniría la leña para quemarlo»[1158]. La

represión todavía no era completa, pero la sombra de la sospecha ya empezaba a caer sobre cualquier heterodoxia religiosa.

Los *spirituali* fueron uno de sus primeros blancos. Bernardino Ochino, vicario general de los capuchinos y predicador favorito de Vittoria Colonna, fue convocado a Roma en agosto de 1542, a lo que respondió con su huida de Italia por los Alpes rumbo a Ginebra, que era ya un Estado calvinista. Le siguió otro de los principales dirigentes del grupo, Pedro Mártir Vermigli. Se trató de defecciones tan impactantes como las de Burgess y Maclean durante la Guerra Fría y, al igual que estas, arrojaron la sombra de la sospecha sobre los amigos que habían dejado atrás los desertores. Tras la muerte de Marcantonio Flaminio en 1550, el cardenal Carafa estuvo rondando su lecho de muerte en busca de indicios de herejía.

*

Entretanto se había firmado otro contrato más para el monumento a Julio, el 20 de agosto de 1542, en el que se acordaba (como había solicitado Miguel Ángel) que todas las estatuas, incluidas las *Vidas Activa* y *Contemplativa*, fueran completadas por Raffaello da Montelupo[1159]. No obstante, el duque de Urbino no ratificó el acuerdo, y la ansiedad provocada impidió a Miguel Ángel «no solo pintar, sino vivir siquiera»[1160].

Un monseñor anónimo, quizá el cardenal Alessandro Farnese, sobrino del Papa, le dijo que pintara y que no se preocupara. La memorable respuesta de Miguel Ángel fue que «uno pinta con la cabeza y no con las manos, y si no puede concentrarse, se deshonra a sí mismo. Por tanto, hasta que el asunto esté resuelto, no puedo hacer un buen trabajo»[1161]. A continuación se lanzó a una larga autojustificación remontándose a toda la historia de la tumba hasta llegar a 1505.

El tono de sus palabras indica que Miguel Ángel estaba al borde de una crisis nerviosa; al defenderse ante tales ataques, comentó, estaba condenado a volverse *pazzo*, es decir, a enloquecer o a obsesionarse. Esta carta desprende un cierto deje de manía persecutoria. Defendió su inocencia ante toda acusación de prácticas ilícitas: «No soy un ladrón ni un usurero sino un ciudadano florentino de familia noble e hijo de un hombre honrado». Resulta tentador especular acerca de si la deserción de Ochino había desempeñado algún papel en el ataque de ansiedad de Miguel Ángel; como este debía de

saber, a Vittoria Colonna le había causado alarma y consternación[1162].

Al final cedió y decidió terminar las *Vidas Activa* y *Contemplativa* de todos modos. Se resignó, como le dijo a Luigio del Riccio, a quedarse en casa y terminar las esculturas, ya que en caso contrario el duque no iba a ratificar el contrato. Sería mejor «arrastrarse todos los días hasta el Vaticano a pintar»[1163]. De manera que finalmente, después de tantos años, tanta angustia, tanta furia y tantas interminables negociaciones, el asunto quedó zanjado.

En noviembre de 1542 Miguel Ángel empezó a pintar una vez más. En las tres décadas y media desde que había concebido la heroica belleza física del techo de la Capilla Sixtina, la visión de la humanidad que tenía Miguel Ángel había sido transformada por completo. En *La conversión de san Pablo*, el primero de los dos frescos de la Capilla Paulina (que probablemente comenzó a pintar a finales de 1542 y que terminó en 1545) retrata a una humanidad encogida, aplastada y anonadada[1164]. Jesucristo desciende desde las alturas como una especie de misil espiritual que emite un rayo de luz dorada por el brazo derecho, y el pequeño grupo que va camino de Damasco se desperdiga como por efecto de la fuerza de una explosión. Un gran caballo se encabrita (será la última representación heroica de un animal que realice Miguel Ángel), los miembros del entorno de Pablo huyen tapándose los oídos y ocultando el rostro o caen de bruces al suelo. El mismo santo en ciernes ha sido descabalgado por la fuerza del asalto celestial. Yace en el suelo intentando proteger en vano sus ojos, cegados por la luz de la revelación. Algunos de los ángeles que rodean a Cristo son hermosos y van discretamente desnudos, lo que indica que Miguel Ángel todavía no había abandonado del todo la creencia de que la belleza corporal podía reflejar la gracia espiritual. Los mortales, sin embargo, pertenecen al lumpen, y sus rostros son, en su mayoría, toscos. Habitan una anodina altiplanicie(144)[1165], y en la distancia se ve una Damasco que parece un fortín de juguete. Nada podría estar más alejado de la confianza que subyacía a las pinturas del techo de la Capilla Sixtina (*vid.* imagen 14 del Álbum).

Se ha insinuado que el rostro de Pablo, cegado y derribado por el poder de Cristo, presenta las facciones del propio Miguel Ángel[1166]. ¿Se trata de un retrato intencionado o quizá semiconsciente o inconsciente? Que era consciente de la posibilidad de que un autorretrato se deslizara casi sin querer

en la obra de un artista lo indica un madrigal escrito en torno a esta misma época. Empieza así: « Ya que es cierto que en piedra dura, uno a veces/quiere hacer la figura de alguien que se nos parece»[1167].

*

Después de la muerte de Angelini en 1540, Luigi del Riccio se hizo cargo de la función de ayudante de Miguel Ángel para las cuestiones prácticas del día a día. Al igual que muchos miembros del círculo romano de Miguel Ángel, era banquero de profesión (director de la banca Strozzi y Ulivieri en Roma), además de florentino[1168]. Ahora bien, del Riccio era algo más que un hábil hombre de negocios. Durante casi una década fue el asesor más íntimo de Miguel Ángel y también fue algo así como un editor, pues ayudaba al artista con sus poesías y estaba planeando publicar una colección de los escritos de este (proyecto que se fue a pique tras la muerte de Del Riccio) (145).

La vida social de Miguel Ángel daba la impresión de girar en torno a Del Riccio y Donato Giannotti. El primero, por ejemplo, lo invitó a cenar el 29 de agosto de 1542, para la festividad de la decapitación de san Juan Bautista: «Si quieres otorgar a todo el mundo una alegría, ven a cenar al banco esta noche»[1169]. Por desgracia, Miguel Ángel no pudo asistir, pues había dado el día libre a sus servidores domésticos y no disponía ni de un criado para contestar a la carta ni para que pudiera acompañarlo por Roma de noche: «Un pobre hombre que no tiene a nadie que le sirva es culpable de estos fallos»[1170].

Quizá solo estuviera poniendo excusas. Miguel Ángel seguía siendo reacio, por lo visto, a la vida social. En el primero de dos diálogos escritos por Giannotti a mediados de la década de 1540, *Diálogo sobre los días que Dante pasó buscando en el infierno y el purgatorio*, figura una escena que demuestra exactamente lo difícil que podía ser lograr que el artista saliera[1171]. Tras una detallada exposición de la cronología de *La divina comedia*, los protagonistas del diálogo deciden posponerlo al mediodía y el cuarteto de amigos acuerda encontrarse por la noche. Del Riccio, además, les insiste a todos que vengan a cenar con él, pero Miguel Ángel rehúsa con el pretexto de que quiere permanecer solo ya que si se mezclara con los presentes en la cena eso lo animará demasiado.

Como es natural, a Del Riccio aquello le parece ridículo. Allí va a haber un grupo encantador de gente talentosa e interesante que admira enormemente a Miguel Ángel y se muere de ganas de conocerlo, habrá música y danzas que ahuyentarán toda melancolía (lo cierto es que cuesta mucho imaginarse a Miguel Ángel bailando). Incluso la mañana que habían dedicado a pasear entre los viñedos y los rebaños del *disabitato* romano había vulnerado el sentido del yo de Miguel Ángel; una cena formal lo habría dañado todavía más. El mejor tema para nuestras meditaciones, insistió de un modo lúgubremente medieval, era la muerte[1172].

Pese al carácter cascarrabias del artista, la amistad entre Miguel Ángel y Del Riccio giraba en torno a la poesía, la comida y el culto a un joven, el sobrino de Del Riccio, llamado Francesco, o Cecchino del Braccio. Joven hermoso y encantador, Cecchino era a efectos prácticos el hijo adoptivo de Del Riccio, y Miguel Ángel, Del Riccio, Giannotti y su círculo de exiliados florentinos en Roma lo convirtieron en una especie de mascota[1173]. Tanto Del Riccio como Miguel Ángel se referían a él como su «ídolo». En una carta en la que solicitaba un favor a Del Riccio, Miguel Ángel describió jocosamente un sueño en el que «nuestro ídolo», como una especie de aparición divina, «parecía sonreírme y amenazarme al mismo tiempo»[1174].

La muerte de Cecchino a la tierna edad de quince años, el 8 de enero de 1544, dejó desconsolado a Del Riccio. «¡Ay, ay!», escribió a Giannotti, «nuestro Cecchino ha muerto»[1175], y añadió que Miguel Ángel estaba preparando un diseño para una sencilla tumba de mármol. Finalmente, la tumba de Cecchino en Santa Maria in Aracoeli se delegó al asistente de Miguel Ángel, Urbino, pero a lo largo de los meses siguientes el propio artista produjo en su lugar un monumento verbal de cincuenta poemas, cuarenta y ocho epitafios breves, un madrigal y un soneto[1176].

Resulta extraño, si se tiene en cuenta el dolor de Del Riccio, que estas variaciones sobre el tema del duelo, la muerte y la belleza estuvieran acompañadas de notitas humorísticas que explicaban que los poemas eran un agradecimiento por obsequios gastronómicos: «Por el pan de higo»; «Por el pato de anoche»; «Por los champiñones salados, ya que no quieres otra cosa»; «esta torpe […] por el hinojo»; «No tengo intención de enviarte esto, ya que es muy estúpido, pero la trucha y las trufas triunfarían hasta en el Cielo»[1177]. Algunas tenían un tono ligeramente desagradecido: «Es la

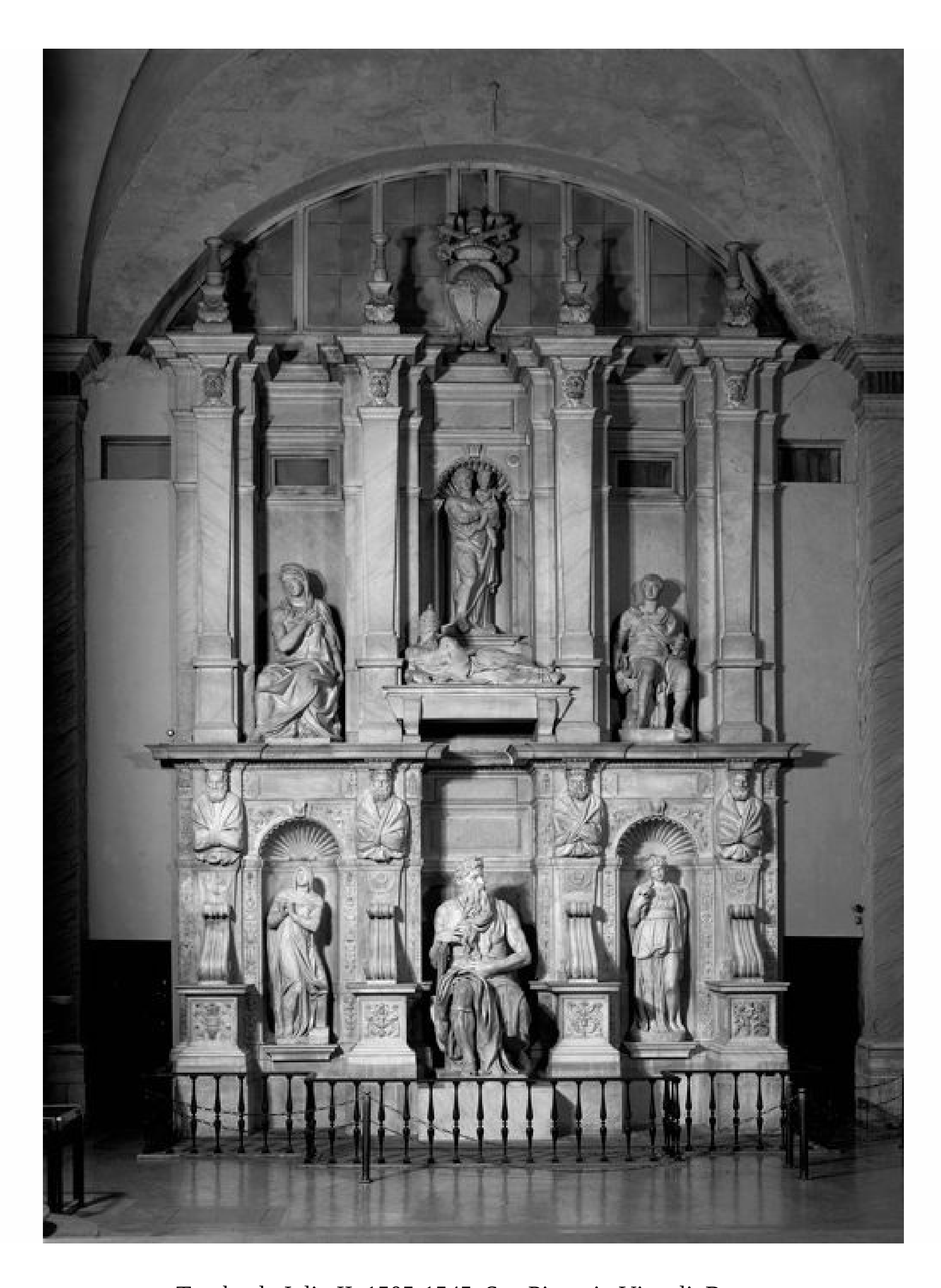
trucha la que lo dice, no yo, así que si no te gusta, no marines ninguna más sin pimienta»(146)[1178]. Aparte de citar una lista evocadora de platos en la mesa de la Roma del siglo XVI, estas notas dan la impresión de ser unas poesías extraídas al artista en contra de su voluntad, porque no soporta estar en deuda con Del Riccio, ni siquiera tratándose de hinojo o de pan de higos.

*

En el verano de 1544, Miguel Ángel, agobiado por el trabajo en la Capilla Paulina y la terminación de la tumba, cayó peligrosamente enfermo con una fiebre intensa[1179]. Del Riccio se lo llevó a sus propios apartamentos en el palacio Strozzi-Ulivieri, donde lo cuidó y trató una vez más el médico que ya le había salvado la vida una vez, Baccio Rontini. Al enterarse de que estaba enfermo, el sobrino de Miguel Ángel, Lionardo, emprendió viaje desde Florencia. Estaba más preocupado, sospechaba Miguel Ángel, por la integridad de su herencia que por el estado de salud de su tío. Al llegar a Roma, Miguel Ángel no solo se negó a verlo, sino que además le entregaron una misiva furiosa redactada por el artista, postrado en la cama y quizá todavía delirante.

Miguel Ángel acusó a Lionardo de ser como su difunto padre, Buonarroto[1180], «que me echó de mi propia casa en Florencia»(147). Quería que Lionardo dejara de importunarlo con su testamento. «Así que ve con Dios, y no vuelvas a aproximarte a mí ni escribirme nunca más».

El 21 de julio, el artista, que estaba recuperándose de la calentura, envió un mensaje a Roberto Strozzi, que se encontraba en Lyon, preguntándole si Francisco I había respondido de alguna manera a la oferta desesperada que le había realizado, posiblemente debido a lo dispersas que estaban en ese momento sus reflexiones: si el rey de Francia estuviera dispuesto a liberar a Florencia del régimen de los Médici, erigiría una estatua ecuestre de bronce del monarca que costearía él mismo en la Piazza della Signoria[1181]. (No consta que recibiera respuesta alguna).



Tumba de Julio II, 1505-1545, San Pietro in Vincoli, Roma.

La correspondencia entre Miguel Ángel y Lionardo no se reanudó hasta diciembre; el artista, tras haber superado lo peor de su irritación, envió un breve mensaje que empezaba así: «No quiero, no obstante, fallarte»[1182].

Era reacio a romper por completo con aquel joven (que representaba la única esperanza de continuidad del linaje directo de la familia Buonarroti), pero a menudo Miguel Ángel parecía decidido a comportarse como un *paterfamilias* florentino de la vieja escuela. El tono de la primera carta enviada a Lionardo que ha llegado hasta nosotros (este tenía en aquel entonces veintiún años) es poco menos que escandalosamente distinto a la adoración extasiada con la que se dirigía a Tommaso de Cavalieri, o la complejidad manierista de las cortesías que enviaba a Vittoria Colonna: «He recibido tres camisas junto con tu carta, y estoy muy sorprendido de que me las hayas enviado, pues son tan bastas que no hay un campesino en toda Roma que no se avergonzara de ponérselas»[1183]. Aquella era su forma habitual de dirigirse a Lionardo cuando sospechaba (seguramente con razón) que su sobrino estaba interesado sobre todo en el dinero de su tío rico(148)[1184].

*

A comienzos de 1545, al cabo de cuarenta años, la tumba por fin se completó. El 25 de enero se instalaron las esculturas de Raffaello da Montelupo, y las de Miguel Ángel en febrero[1185]. Así pues, ahí estaba; ahora bien, cómo juzgarla era harina de otro costal. Condivi la evaluó de forma a la vez orgullosa y apologética: «Es verdad que, aunque reducida y remendada, es la más digna que en Roma —y puede que también fuera de ella— se pueda encontrar»[1186]. Aquello era justo. Al fin y al cabo, como había comentado con razón el cardenal Gonzaga, el *Moisés* bastaba por sí solo. Se trataba de una de las máximas obras de Miguel Ángel, y lo que es más, una de las estatuas más asombrosas de la historia del arte.

Ese veredicto bastó para convertir la tumba de Julio II en la tumba papal más sofisticada del siglo XVI, y quizá de todos los tiempos. Sus rivales eran las de Pollaiuolo a finales del siglo XV y Bernini en el XVII. No obstante, la tumba en conjunto no era la gran obra maestra que podría haber sido. La concepción había sido alterada demasiadas veces; obras de periodos muy distintos de la vida de Miguel Ángel encajaban con poca fluidez entre sí; las esculturas talladas por otras manos —como él siempre había temido— era débiles y lumpen en comparación con las suyas. Parece lo que es: una

solución negociada obtenida a duras penas del artista mediante amenazas legales.

*

A finales de 1545, por segunda vez en poco menos de un año, Miguel Ángel enfermó gravemente[1187]. Una vez más, Luigi del Riccio se lo llevó a sus aposentos del palacio Strozzi-Ulivieri y lo cuidó allí. A mediados de enero de 1546 Del Riccio escribió al sobrino del artista en Florencia para anunciarle que Miguel Ángel estaba prácticamente recuperado. No obstante, circulaban rumores acerca de su enfermedad (y de su fallecimiento). Como había sucedido dieciocho meses antes, Lionardo cabalgó hacia el sur a gran velocidad para asegurarse de que su herencia estaba a salvo, y a su llegada Miguel Ángel se negó a verlo. Finalmente, el 6 de febrero, envió a Lionardo otra carta hiriente: «Dices que tenías la obligación de venir por el amor que me tienes. ¡Amor por interés!»[1188].

Es posible que fuera en este momento cuando Miguel Ángel tuvo la única disputa que nos consta con Del Riccio. En una carta sin fechar[1189], Miguel Ángel comentó airadamente que quien le había salvado de la muerte estaba en su derecho de insultarlo, pero que no sabía qué era peor, la muerte o el insulto. La ofensa, fuera cual fuera, giraba en torno a un grabado cuya plancha había suplicado el artista que se destruyera. Tras la firma, dijo de sí mismo que «no era pintor, ni escultor, ni arquitecto», o lo que quisiera llamarle Del Riccio, pero que tampoco era un borracho, como le había dicho a Del Riccio cuando estaba con él.

Miguel Ángel no describió el grabado que lo había alterado tanto, pero cabe sospechar que se trataba de su retrato, realizado por Giulio Bonasone, con fecha de 1546, que muestra al artista demacrado, con profundas arrugas en el rostro y el cabello arremolinado como por efecto de una agitación nerviosa. Sin duda podría haber bastado para herir a un hombre muy sensible con su apariencia.

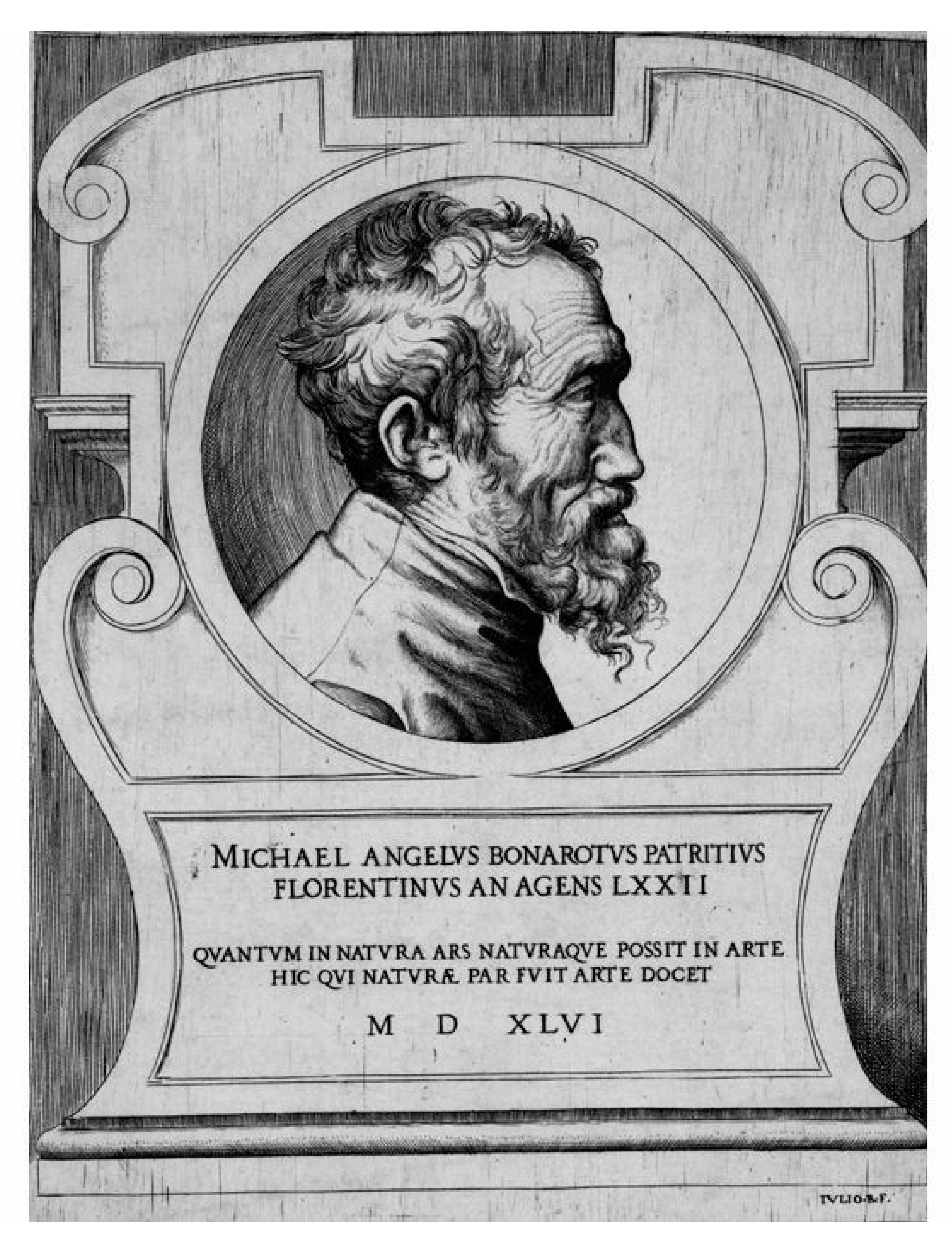
En cualquier caso, los solícitos cuidados que tuvo para con Miguel Ángel durante su enfermedad fueron prácticamente el último servicio que Del Riccio realizó para el artista. Hacia finales de 1546, seguramente en octubre, Del Riccio falleció; había sido el amigo más íntimo y también el asesor de Miguel Ángel durante el lustro anterior. El artista quedó completamente

postrado de dolor. «Ahora que Luigi del Riccio ha muerto», escribió un funcionario papal en noviembre al malvado hijo del Papa, Pier Luigi Farnese, duque de Parma y de Piacenza, Miguel Ángel estaba tan anonadado «que no puede hacer otra cosa que desesperar»[1190].

Aquello resultó inoportuno debido a otro fallecimiento. El 3 de agosto había muerto Antonio da Sangallo el Joven, arquitecto principal de la basílica de San Pedro. En un principio, el Papa y sus consejeros pensaron que Giulio Romano (un discípulo de Rafael que había sido el predecesor de Antonio) sería un sustituto apropiado. Sin embargo, Romano rehusó y murió poco después aquel mismo año. Eso dejaba solo a Miguel Ángel, que, comprensiblemente, pensaba que ya tenía cosas suficientes que hacer. En la primavera de 1546, con escasa energía, el artista de setenta y un años había comenzado a pintar el segundo fresco de la Capilla Paulina: *Crucifixión de san Pedro*[1191].

Un agente envió otro mensaje a Pier Luigi Farnese pocos días después[1192]. Si alguna vez el Papa había tenido necesidad de Miguel Ángel, informó, era ahora, sobre todo de cara a la edificación de San Pedro y del Palacio Vaticano, pero era aún más difícil controlar al artista «ahora que micer Luigi, que solía manejarlo, ha muerto» y persuadirlo para que «acatase los deseos de su Beatitud».

Hablando claro, una simple orden del Papa no bastaría para persuadir a Miguel Ángel para que hiciera lo que se le pedía, pese a que enojar a Pablo III podía ser muy poco recomendable. No había tenido el menor reparo en arrojar a una celda del Castel Sant’Angelo a Benvenuto Cellini, donde el orfebre estuvo a punto de fenecer. Por lo demás, en conjunto los Farnese podían resultar tan peligrosamente violentos e imprevisibles como los Della Rovere. En 1538, Pier Luigi había violado salvajemente al joven Cosme Gheri, obispo de Fano y amigo de Reginald Pole, que murió más tarde, seguramente como consecuencia de ello[1193].



Giulio Bonasone, *Retrato de Miguel Ángel Buonarroti*, 1546, grabado. Esta imagen de un hombre avejentado y abatido es probablemente la más fidedigna que tenemos de Miguel Ángel en la edad adulta.

Miguel Ángel, sin embargo, no parece haber tratado a Pablo III con mayor

respeto (e incluso puede que con menos) del que había tratado a Clemente VII. En el primer diálogo sobre pintura de Francisco de Holanda, se hace que Miguel Ángel explique su falta de ceremoniosidad cortés: «A veces, permite que te lo diga, mis importantes obligaciones me han otorgado tal licencia que mientras hablo con el Papa, me pongo un viejo sombrero de fieltro con aire despreocupado y le hablo con mucha franqueza»[1194].

Miguel Ángel defendió su hosco comportamiento: «¿Acaso no sabes que existen ciencias que exigen la entrega total del hombre sin dejarle nunca libre para tus ociosas banalidades?», preguntó. Era poco razonable esperar que un hombre atareado perdiera el tiempo con fruslerías de cortesano, insistió. «Los pintores no son en modo alguno antisociales por orgullo», sino porque no existe nada más que les resulte tan interesante como la pintura, o porque no quieren ser distraídos de sus pensamientos por «conversaciones inútiles»[1195].

Es más, desde su punto de vista, ser difícil —«singular y reservado, o como queráis llamarlo»— era una necesidad para quienes querían alcanzar logros de consideración. «Hasta Su Santidad me enoja y me fatiga cuando a veces me habla y me pregunta un tanto bruscamente por qué no voy a verlo»[1196]. La respuesta de Miguel Ángel era que aprovechaba mejor el tiempo trabajando para el Papa en su propia casa que «estando delante de él todo el día, como otros».

Pablo III no se ofendió ante aquella alta traición, ni siquiera por dirigirse a él con el viejo sombrero de fieltro puesto: «Al contrario, me ha dado sustento».

Pablo III y Miguel Ángel eran dos hombres ancianos que habían pasado gran parte de sus vidas en el mismo entorno. Es muy posible que se hubieran encontrado cincuenta años antes, a mediados de la década de 1490. Compartían muchos valores y actitudes, y habían vivido los mismos tiempos turbulentos. Es evidente que el Papa estaba de acuerdo con Aretino acerca de que en el mundo habían existido muchos reyes pero solo un Miguel Ángel. Eso, sin embargo, no había hecho sino decidirle más todavía a encargar al artista que diseñara la iglesia más grande de la cristiandad.

A finales de diciembre se había salido con la suya, en parte ofreciéndose a intervenir en la cuestión del transporte sobre el Po[1197]. En 1535, el Papa le había dado a Miguel Ángel el derecho a los beneficios generados por este

transbordador próximo a Piacenza como ingresos. Sin embargo, al artista le había llevado algún tiempo empezar a recibir el dinero, y prácticamente en cuanto lo hizo empezaron los problemas. Se fundó un transbordador rival, que finalmente tuvo que ser interrumpido por orden del Papa. Luego la municipalidad de Piacenza intentó desviar el flujo de dinero hacia su propia tesorería, y cuando el temible Pier Luigi Farnese se convirtió en duque de Parma y Piacenza en 1545, se lo quedó para sí.

Para entonces, Miguel Ángel ya estaba harto de «ganancias basadas en el agua», pero hubo ulteriores complicaciones antes de que el Papa, presionado por el duque, confirmara el derecho de Miguel Ángel a la totalidad del dinero. Poco después, Miguel Ángel cedió a los deseos del Papa. El 2 de enero de 1547 se firmó un *motu proprio* que convertía a Miguel Ángel en el arquitecto responsable de la basílica de San Pedro[1198].

*

En menos de dos meses, Miguel Ángel se vio afectado por un dolor todavía mayor que la pérdida de Luigi del Riccio. Durante una década había mantenido una amistad con Vittoria Colonna, en la que ella había sido a la vez musa, guía espiritual y espíritu afín. No siempre habían vivido en estrecha vecindad, pues ella se vio obligada a abandonar Roma en 1541 porque su hermano, Ascanio, estaba en guerra con el Papa[1199]. Durante los tres años siguientes pasó la mayor parte del tiempo en Viterbo, al lado de su propio mentor espiritual, Reginald Pole. No obstante, de acuerdo con Condivi, «acudía a Roma sin otro motivo que ver a Miguel Ángel»[1200].

Algunos de los poemas más logrados y más memorables de Miguel Ángel estaban dirigidos a Vittoria, entre ellos dos en los que mezclaba la imaginería del arte de la escultura con las cuestiones teológicas que los obsesionaban a ambos. Su soneto 152 emplea la metáfora de la escultura para la salvación: «Con lo que eliminamos, señora, damos a una duradera roca de montaña./ ¿Una figura viva? Que crece cuando la piedra disminuye»[1201]. Aquí residía la fascinación con la escultura como arte de descubrimiento en el interior de un bloque de mármol: esculpiendo poco a poco, la figura quedaba desvelada lentamente.

Luego, en el soneto, pasó a los asuntos espirituales: «Así, ocultas bajo el exceso/que es la carne/el alma temblorosa/aún contiene algunas buenas

obras/bajo su corteza áspera y agreste». A continuación vuelve a saltar, de manera poco menos que blasfema: solo ella puede liberarlas de su carcasa exterior: «Pues no encuentro en mí ni fuerza ni voluntad». Las convenciones de la poesía amorosa y el verso religioso están completamente fusionadas; la impresión podría ser que la salvación de Miguel Ángel no reside tanto en Cristo como en Vittoria, o más bien, quizá, que ella era su único camino hacia el Redentor.

A medida que fue envejeciendo, a Miguel Ángel le preocupó cada vez más la culpa, «tan cerca de la muerte, de Dios tan lejos»[1202]. En un breve poema lamentó que «mi alma, ofuscada y perpleja, encierra en sí […] algún pecado grave»[1203]. La interesante pregunta que esto suscita es cuál sería exactamente el pecado que pesaba sobre la conciencia de Miguel Ángel.

En 1544 Vittoria volvió a establecerse en Roma y fue a vivir al monasterio de Sant’ Anna dei Funari. Cayó enferma a principios de 1547, hizo testamento el 15 de febrero y murió el 25 de febrero, a los cincuenta y seis años de edad[1204]. En uno de los pasajes más conmovedores de la *Vita* de Condivi, el escritor señalaba que Miguel Ángel «no se arrepentía de otra cosa sino de que cuando fue a verla en su lecho de muerte, dejó de besarle la frente y el rostro como hizo con las manos»[1205]. Incluso en el instante de la muerte, no fue del todo capaz de traspasar las barreras de rango, género y convención que los separaban. Lo emocionante es que quiso, al menos de manera retrospectiva, superar esas inhibiciones. No fue exclusivamente, como todos nosotros, un producto de su época, sino también alguien que luchó contra la época en que vivió, y en ocasiones también contra sí mismo.

Una vez más según Condivi (que para entonces no era solo un escriba y un amanuense sino también testigo de la vida de Miguel Ángel), la muerte de Vittoria volvió a Miguel Ángel prácticamente loco de desesperación[1206].

Disponemos de la versión del propio Miguel Ángel acerca de cómo se sentía, desperdigada entre su correspondencia. A su viejo amigo el sacerdote Fattucci le escribió que últimamente había sido muy infeliz, y que se había quedado en casa rebuscando entre sus cosas cuando encontró unos pocos poemas que iba a enviarle a Florencia, aunque no podía estar seguro de que no los hubiera enviado antes. «Dirás con razón que estoy viejo y distraído, pero te aseguro que solo las distracciones le impiden a uno estar fuera de sí de dolor»[1207].

En torno a la misma época, quizá en marzo o a comienzos de abril de 1547, añadió una amarga reflexión a una carta de agradecimiento por un cumplido literario que se le había hecho: «Soy un viejo, y la muerte me ha robado los sueños de la juventud: que aquellos que no sepan lo que es la ancianidad la soporten con la paciencia que puedan cuando lleguen a ella, porque no resulta imaginable de antemano»[1208].

Bendetto Varchi, erudito y crítico, había optado por pronunciar sus conferencias basadas en el poema de Miguel Ángel ante la Academia de Florencia, sociedad fundada en 1540 para alentar el estudio de la literatura italiana[1209]. El discurso de Varchi, que se publicó en forma de libro, era un espléndido tributo a un autor que no había llegado a completar su formación en gramática latina y en consecuencia nunca se había considerado un auténtico miembro del mundo de las letras. Sin embargo, para Miguel Ángel aquello también resultó doloroso. El soneto al que se dedicó la conferencia estaba dirigido a Vittoria Colonna(149)[1210].

Para el artista, la sucesión de pérdidas continuó. El 21 de junio de 1547 murió Sebastiano del Piombo; pese a que no mantenían unas relaciones tan amistosas como antes del acuerdo sobre el yeso apropiado en el que pintar *El Juicio Final*, con todo, aquello debió de ser un duro golpe para Miguel Ángel. En enero de 1548 se produjo la muerte de su hermano menos favorito, Giovansimone, lo que al menos le proporcionó una ocasión para reñir a su sobrino Lionardo. Acusó al joven de tratar el asunto de forma demasiado ligera: «Te recuerdo que, con indiferencia de su forma de ser, era mi hermano»[1211].

Parece probable que fuera en esta época sombría cuando Miguel Ángel escribió uno de sus poemas más asombrosos. No trata sobre el amor, Dios o la metafísica neoplatónica. Es una reflexión en clave de humor negro y escatológico sobre la vejez, en la que utiliza su casa como metáfora de su propio envejecimiento, empezando por su ubicación en la calle de mercado del siglo XVI Macel de' Corvi, seguramente de lo más insalubre:

> Alrededor de mi puerta hay tales montones de estiércol que debieron de salir de gigantes que comían uvas o consumían laxantes, y que no encontraron otro lugar donde cagar […] los gatos muertos, la carroña, la porquería y las aguas residuales me acompañan sin cesar, no parece que logre librarme nunca de ellos[1212].

A medida que prosigue, parece evocar *La tempestad* y el espíritu atrapado de

Ariel: «Estoy preso aquí como la médula en la corteza./Solo y miserable como un alma encerrada en un vial». Su vivienda, poco menos que grandiosa, estaba reducida por este estado de ánimo atrabiliario a «una covacha miserable» donde tejían sus telarañas un millar de arácnidos.

Los versos enumeran la pérdida de sus facultades y sus dolencias, entre ellas el estreñimiento, la sordera, el empeoramiento de la vista, el zumbido de oídos y las piedras de riñón: «Dentro de mi cuerpo [mi] alma goza de tal reposo/que si se quitara el tapón para soltar un pedo/no se quedaría atrás para tomar pan y queso./La puerta trasera bloqueada impide a la muerte salir volando»[1213].

Miguel Ángel era, insistía con exageración rabelaisiana, un anciano fatigado y enfermo: «no puedo dormir debido al catarro, y sin embargo ronco»; sentía formarse «una telaraña en un oído», y oía a un grillo cantando en el otro; su cara habría asustado a un cuervo; «padeciendo lumbago, roto y reventado; así me ha dejado mi trabajo»[1214]. Terminaba con una descripción realmente impactante de su arte: *tanti bambocci* («otros tantos juguetes»), es decir, el *David*, el *Moisés* y la *Pietà* o, en la bonita expresión del estudioso y traductor Anthony Mortimer, «esos grandes muñecos».

¿Merecía la pena tanto esfuerzo? «Me pregunto qué sentido tenía todo/si mi fin sigue siendo como el de aquel que cruza a nado el océano y muere entre mocos». El resultado del arte por el que «en días pasados conquisté tan grandes opiniones» había sido que aquí estaba, «pobre, anciano y servidor de la voluntad de otro».

Las quejas del poema tenían su paralelismo en las cartas gruñonas que Miguel Ángel enviaba a su sobrino Lionardo. Su impresión de estar en la miseria quizá se debiera al hecho de que menos de un año después de haber aceptado la tarea de diseñar San Pedro del Vaticano, había perdido los ingresos del transporte sobre el Po a pesar de todo. Aquello no había sido culpa del Papa, porque se debía a que su hijo (el violento, rapaz y peligrosamente descontrolado Pier Luigi) había sido —comprensiblemente— asesinado por algunos de sus súbditos. Fue apuñalado y colgado de una de las ventanas de su palacio de Piacenza el 10 de septiembre de 1547; en consecuencia, el ducado, y con él los ingresos de Miguel Ángel por los transportes por el río Po, dejaron de depender del poder de la familia Farnese. Pablo III acabó encontrándole otra sinecura apropiada como notario

civil de la cancillería de Rímini.

En el poema, Miguel Ángel señalaba lóbregamente que en su vejiga había «tres piedras negras»; en 1548 y de nuevo en la primavera de 1549 envió a Lionardo informes muy gráficos acerca de sus problemas de salud[1215]. En lo que se refiere a su incapacidad de orinar, en marzo de este último año informó de que había estado muy enfermo, «gimiendo noche y día, e incapaz de pegar ojo». Sus médicos le recetaron «que bebiera cierta clase de agua», lo que —por extraño que parezca— parece que dio resultado. En un informe médicamente detallado, Miguel Ángel explicó que aquel brebaje le hizo «descargar tanta materia blanca espesa con la orina, junto con algunos fragmentos de la piedra», que se sintió mucho mejor(150)[1216].

En el poema, Miguel Ángel lamentaba ser «pobre, anciano y sometido a la voluntad de otro». En una carta enviada a Lionardo con fecha de mayo de 1548, señaló con tristeza que había servido a una sucesión de papas «bajo compulsión»[1217]. La última pintura de Miguel Ángel, la *Crucifixión de san Pedro*, que estuvo realizando lentamente durante esos años, desprende la impresión de un ser titánico atrapado y coaccionado. En todo caso, resulta todavía más deprimente que su predecesor. Una vez más el escenario es un paisaje en el que no aparece un solo árbol. No hay ángeles desnudos ni seres celestiales descendiendo de las alturas. El único desnudo es el de un anciano, la figura cana pero todavía heroicamente musculosa de Pedro, que ha pedido ser crucificado boca abajo pero que con un tremendo esfuerzo logra levantarse de la cruz —a su vez en proceso de ser colocada en vertical— y clava al espectador una mirada de una intensidad tremenda.

A la izquierda, un soldado romano dirige las operaciones; hay soldados por todas partes, y una multitud de observadores camina fatigosamente sobre la colina pelada. Entre ellos, a la derecha, vemos una gigantesca figura con barba y el rostro oculto por una capucha, con los brazos doblados sobre el pecho, que avanza atropelladamente. Tanto este lúgubre gigante como el santo martirizado parecen retratos psicológicos del anciano artista (*vid.* imagen 15 del Álbum).

Ahora bien, aquella estuvo lejos de ser una etapa de fatigosa decadencia. Todo lo contrario, estuvo caracterizada por el dinamismo y la originalidad. Esa era la paradoja, como tan a menudo sucedía con Miguel Ángel: cuanto más se quejaba, más creativo se mostraba. Con frecuencia, por supuesto, eran

las tareas que se había visto forzado a aceptar en contra de su voluntad las que obtenían los resultados más triunfales (el caso más destacado y obvio sería el techo de la Capilla Sixtina). Pese a tener más de setenta años, «padeciendo lumbago, roto y reventado», Miguel Ángel se dispuso a inventar nuevas formas para una nueva era que apenas comenzaba: una era de cristianismo católico redivivo y renovado.



Maqueta en madera de la cúpula de San Pedro del Vaticano, 1558-1561, modificada con posterioridad por Giacomo della Porta. Museo Vaticano, El Vaticano, Roma.

21. Cúpula

> «Entre 1547 hasta el presente, tiempo durante el cual los diputados de la Fabbrica no hemos contado absolutamente para nada y hemos sido mantenidos por Miguel Ángel en la ignorancia absoluta en relación con sus planes y actividades […] los gastos ascienden a un total de 136.881 ducados. En lo que se refiere a los progresos, los diseños y las perspectivas de la Basílica, los diputados no saben nada en absoluto, pues Miguel Ángel los detesta más que si fueran forasteros»[1218].
>
> Extracto de una carta enviada al papa Julio III por los diputados encargados de la estructura de San Pedro del Vaticano, c. 1551

En el momento en que Miguel Ángel se hizo cargo de la arquitectura de la basílica de San Pedro, la gran iglesia ya llevaba en reconstrucción cuarenta y un años. La primera piedra se había puesto el 18 de abril de 1506, el día en que Miguel Ángel había cogido un caballo de posta y cabalgado en dirección norte, hacia Florencia. Durante esas cuatro décadas, se habían realizado unos progresos decepcionantemente lentos. En un principio, bajo Julio II y León X, las obras habían avanzado a bastante buen ritmo, pero las finanzas papales estaban en horas bajas y, sobre todo durante y después del Saco de Roma, las obras se habían ralentizado hasta paralizarse. En consecuencia, al cabo de cuatro décadas, partes de la basílica del siglo IV del emperador Constantino aún seguían en pie, mientras que secciones de la nueva estructura tenían el aspecto de antiguas ruinas romanas de las que brotaban malas hierbas.

El otrora enemigo y rival de Miguel Ángel, el gran arquitecto del Alto Renacimiento Donato Bramante, había tomado una decisión irrevocable: la nueva iglesia iba a culminar en una inmensa cúpula clásica[1219]. Mientras aún estaba vivo, Bramante había iniciado la construcción de los cuatro inmensos pilares apilastrados que habrían de sostener aquel inmenso hemisferio de mampostería. Tras su muerte, en 1514, una sucesión de arquitectos se hizo cargo del proyecto: Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo, Rafael y Peruzzi. Muchos de ellos querían ponerle su propio sello al

proyecto, como suelen hacer los arquitectos, lo mismo que quisieron hacer generaciones de papas y eclesiásticos de alto rango. La historia de la evolución de los planes para San Pedro del Vaticano es compleja y ha sido objeto de mucho debate. Ahora bien, queda claro, incluso echando una mirada superficial a los planes asociados a diversos diseñadores, que la concepción del magno edificio se metamorfoseó con el paso de los años cual criatura marina, encogiendo, expandiéndose y desplazándose en el emplazamiento.

Antonio da Sangallo el Joven fue el arquitecto supervisor de las obras de la basílica que sirvió al proyecto durante más tiempo. Fue nombrado por primera vez número dos de Rafael tras la muerte de su tío Giuliano en 1516, y continuó, durante la mayor parte de ese tiempo como socio menor del equipo, durante treinta años.

Cuando murió Peruzzi, en 1537, Pablo III nombró a Antonio arquitecto principal. A lo largo de los siguientes años elaboró un nuevo plan que se alejaba en varios aspectos de la concepción original de Bramante. Era aún más grande que la estructura contemplada bajo Julio II (y aún mayor que la que acabó completándose) y contenía un elemento de la que había carecido la iglesia de Bramante: una nave.

La idea de una iglesia de plano central —fundamentalmente una cúpula redonda colocada sobre un edificio cuadrado— atraía mucho a los humanistas y arquitectos renacentistas, pero no a ciertos eclesiásticos, porque era menos tradicional y resultaba poco apropiada para determinados ritos, como las procesiones. De ahí que en ocasiones, de la basílica brotara una nave que transformaba el edificio dándole la forma de una cruz latina. Antonio da Sangallo no quiso que la suya fuera de gran tamaño, pero también amplió las paredes en todas las direcciones de manera que determinadas partes del Vaticano (incluida, en opinión de Miguel Ángel, la Capilla Sixtina) habrían tenido que demolerse para hacerle sitio.

Podemos hacernos una excelente idea del aspecto que habría tenido la basílica de Sangallo de haberse construido, porque invirtió ocho años y unas sumas inmensas de dinero en construir una maqueta de madera que la representase, en sí misma de una escala enorme. Todavía existe, y es una obra maestra de la ebanistería del siglo XVI, que muestra con gran claridad el efecto que habría tenido la iglesia de Sangallo: grandioso y melindroso,

quisquilloso y soso.

Se han realizado recientemente intentos de defender el diseño de Sangallo, y es cierto que determinados aspectos (el interior hermosamente detallado, por ejemplo) resultan más armoniosos que la basílica que conocemos en la actualidad. No obstante, la debilidad fundamental del exterior es innegable: se trata de una construcción tipo pastel de bodas de hilera tras hilera de columnas y pilastras que, por grandes que hubieran sido en la realidad, habrían parecido endebles en relación con el conjunto. Eso fue lo que Miguel Ángel constató al primer golpe de vista y corrigió.

Muchos arquitectos recién llegados, ante un proyecto en el que un predecesor había trabajado durante tanto tiempo y a tal coste, habrían dejado las cosas estar. Antes de morir, Sangallo no solo había visto completado el modelo por su asistente, Antonio Labacco, sino que había dado pasos importantes en la construcción de las paredes exteriores de ambos lados del crucero. Cualquier cambio fundamental supondría derribar toda esta obra.

No hay nada más característico de Miguel Ángel que la energía, la confianza y la determinación con la que comenzó a anular todo lo que había ideado Sangallo. Una vez más, se había visto forzado a aceptar un proyecto sobreponiéndose a una profunda resistencia interior. Luego, en cuanto se comprometió a ello, fue como si se hubiera vigorizado y su imaginación echase a volar. No tardó en concebir ideas mucho más radicales de las que había esperado su mecenas, y eso a pesar de que ahora tenía más de setenta años, estaba entristecido por la pérdida de seres queridos y había estado a punto de morir en dos ocasiones en los dos años anteriores. El volcán interior de ideas seguía intacto y al parecer era inagotable. Es más, cabe sospechar que lo que le permitió seguir adelante era el efecto movilizador de los nuevos proyectos, pese a todos los sinsabores de su existencia y las dificultades con las que topó.

El problema del diseño de Sangallo para la basílica de San Pedro era, desde el punto de vista de Miguel Ángel, que era inorgánico, es decir, que no existía ninguna interrelación inevitable y convincente de las partes con el todo, como la que se constata en un ser vivo o en un cuerpo humano. Y eso, como Miguel Ángel explicó en el borrador de una carta a un cardenal cuyo nombre (lamentablemente) fue omitido, era precisamente lo que requería la arquitectura. Era indiscutible, escribió Miguel Ángel, «que los miembros de

la arquitectura dependen de los miembros del hombre y quien no ha sido o no es un buen maestro de la figura y de la anatomía nada puede entender sobre el particular»[1220].

No quería decir, por supuesto, que los elementos de un edificio debieran tener aspecto de brazos, piernas o torsos, sino que el conjunto debía funcionar como un cuerpo vivo, con cada una de las partes equilibrada o tensada por las demás. Solo si se habían estudiado e interiorizado a fondo las interrelaciones de los músculos, los huesos y los tendones, como había hecho Miguel Ángel, podía concebirse un diseño arquitectónico dotado de auténtica vida y energía. Ese era su credo como arquitecto, y se dispuso inmediatamente a obrar de acuerdo con él.

En una carta a Bartolomeo Ferratino, canónigo de San Pedro del Vaticano y uno de los diputados encargados de la estructura, detalló sus reparos con respecto al proyecto de Sangallo[1221]. Comenzó con una sorprendente declaración de admiración por Bramante (el mismo al que culpó, por sus intrigas contra él en connivencia con Rafael, de sus desavenencias con Julio II). Aquello, sin embargo, había sido una cuestión de rivalidad personal. Si se trataba de cuestiones serias de diseño, «no se puede negar que Bramante no fuese excelente entre los que han profesado la arquitectura desde la Antigüedad hasta aquí».

Continuó con un pasaje que se aproximaba mucho a algo que Miguel Ángel tendía a evitar: los comentarios directos sobre arte. El plan de Bramante, insistió, «no está lleno de confusión sino que era claro y preciso, luminoso y despejado, de modo que no molestaba en nada a ningún edificio del Palacio». Miguel Ángel se refería a la inesperada palabra «luminoso», que empleó para describir la concepción de Bramante en un sentido no solo metafórico sino también práctico. La luz y la iluminación siempre tuvieron una importancia decisiva para él. Acto seguido, se lanzó sobre su objetivo: «Quienquiera que se desvíe del dicho orden de Bramante, como ha hecho Antonio da Sangallo, se desvía de la verdad, y que es así lo puede ver cualquiera que observe su modelo con mirada imparcial».

La iglesia de Sangallo, creía él, habría sido oscura, ya que había un número insuficiente de ventanas que iluminase sus enormes espacios interiores. Esa oscuridad literal le transmitía un deterioro moral; más aún, quizá se tratara de una y la misma cosa, un lugar oscuro que conducía al

negro pecado. Enumeró varios delitos improbables que podrían cometerse en el interior de la lúgubre basílica de Sangallo, «como esconder secretamente a bandidos, hacer moneda falsa o violar monjas».

Además, si se derribaran las paredes del ambulatorio de Sangallo, no todo se perdería, como protestaron airadamente sus antiguos asistentes y asociados: las piedras podrían volver a utilizarse. Miguel Ángel rogó a Ferratino que intentara convencer al Papa de todo aquello. Como era de esperar, Pablo III tuvo sus dudas acerca de reducir a escombros el trabajo de muchos años realizado por un distinguido arquitecto al que había empleado durante buena parte de su carrera. Inevitablemente, sin embargo, Miguel Ángel se impuso(151)[1222].

El nuevo proyecto que propuso Miguel Ángel era radicalmente distinto al de Bramante (a pesar de sus alabanzas) salvo en dos aspectos fundamentales. Era de plano central y estaba coronado por una cúpula, pero en lugar de inflar el diseño original, Miguel Ángel lo redujo. Como un músculo contraído, era a la vez más pequeño y más fuerte. Como había sucedido antes en otras ocasiones —por ejemplo, al esculpir el *David* a partir de un bloque dañado y dotado de una forma incómoda—, parece que las limitaciones de la situación a la que se enfrentaba le sirvieron de fuente de inspiración. Miguel Ángel aceptó los cuatro pilares apilastrados, pero excavó (nos sentimos tentados de decir que «esculpió») una forma dinámica a partir de las líneas generales de los proyectos anteriores.

La iglesia de Bramante había sido un cuadrado sosegado y clásico con proyecciones en el centro de cada lado; la de Sangallo era fundamentalmente similar, pero con el añadido de una nave. El exterior de la de Miguel Ángel era una serie de superficies curvas y angulares constantemente variadas puntuadas por imponentes pilastras. No son endebles, como las de Sangallo, que se levantan en hilera una por encima de otra, sino gigantescos bastiones de piedra que ascienden por la mayor parte de la altura de la pared y parecen rivalizar unas con otras, como si estuvieran apretujadas por el esfuerzo de soportar y contener el volumen ondulante del edificio. En los intervalos que hay entre estas masas comprimidas de mampostería, parece que las ventanas se estén abriendo paso.

Se trata de la arquitectura clásica reintentada como un drama visual dinámico. El rasgo culminante, que pasó mucho tiempo pensando y

repensando, era, por supuesto, la cúpula. La cúpula de Bramante, a juzgar por los bocetos y representaciones que han llegado hasta nosotros, habría descansado sobre el edificio como conclusión geométrica y lógica. La de Miguel Ángel, en cambio, en sus diversas encarnaciones, y (si bien un tanto alterada por arquitectos posteriores) tal y como se completó, es muy distinta. Parece dispararse hacia arriba desde los cargados muros de abajo, rodeada por un anillo de columnas periféricas que la propulsan.



San Pedro del Vaticano, vista de los muros del antealtar y el transepto, foto, El Vaticano, Roma.

Se trataba, de hecho, de la primera cúpula barroca, y San Pedro del Vaticano (tal como la reconcibió Miguel Ángel) fue el prototipo de iglesia barroca. Anciano, apesadumbrado y estreñido, Miguel Ángel se convirtió a sí

mismo en un gran maestro de la arquitectura, arte que, por supuesto, ni siquiera era su profesión.

*

La cúpula y los muros externos de la basílica de San Pedro no fueron los únicos diseños con los que Miguel Ángel inventó la arquitectura del futuro, ni tampoco la basílica fue el único edificio que realizó para Pablo III. Durante veintisiete años, primero como cardenal y luego como pontífice, Pablo había estado construyendo un inmenso cuartel general familiar, el Palazzo Farnese, en el centro de Roma, cerca de la Cancillería. En 1546, año en que Miguel Ángel se hizo cargo del edificio a medio construir, seguía siendo una enorme masa incipiente[1223]. (Vasari escribió aquel año que parecía improbable que alguna vez fueran a terminarlo)(152).

Antonio da Sangallo también había estado a cargo del Palazzo Farnese y había llegado más lejos en lo que se refiere a dejar en él su sello personal que en San Pedro del Vaticano. Ya se habían levantado más de dos plantas de la fachada según un esquema excepcionalmente tedioso: hileras apretadas de ventanas distribuidas uniformemente a lo largo de una pared lisa como un acantilado. Miguel Ángel le agregó algo de animación, al igual que en otro tiempo había corregido el dibujo de otro aprendiz en el taller de Ghirlandaio, con unos cuantos trazos de su pluma.

Un elemento que todavía no había sido colocado era la cornisa. Miguel Ángel elevó la altura del muro y aumentó mucho el tamaño de la cornisa, creando así una espectacular masa de mampostería que sobresalía de la parte superior del edificio igual que un hombro. Un admirador anónimo de Sangallo protestó: dijo que aquello era espantosamente incorrecto[1224]. Según las reglas de la autoridad clásica en materia de arquitectura, Vitrubio, la cornisa era demasiado grande, su ornamentación era completamente errónea y, en cualquier caso, toda ella había sido inventada caprichosamente por Miguel Ángel.

Lo que el crítico no había percibido y Miguel Ángel sabía intuitivamente por el «golpe de vista» era que visualmente todo funcionaba. La cornisa dotaba de seriedad a la fachada; bajo el sol romano su ornamentación producía, en palabras del historiador de la arquitectura James Ackerman, «un arpegio intermitente de efectos lumínicos dentro de las intensas sombras del

saliente»[1225]. Miguel Ángel introdujo otro cambio más: disminuyó la altura de la ventana central y la colocó encima de un enorme escudo de armas de los Farnese esculpido en piedra. Así pues, con dos modificaciones, el conjunto de la composición en piedra quedó puntuado y animado.

Otro plan extraordinario fue el destinado a remodelar la cima de la Colina Capitolina, o Campidoglio[1226]. Se trataba del cuartel general del Gobierno Civil de Roma, pero ahora se encontraba en la periferia de la parte habitada de la ciudad. Los dibujos de mediados del siglo XVI lo muestran con un aire abandonado y rural en el que montículos de tierra y pistas embarradas cubren un espacio en el que estaban agrupados al azar dos edificios medievales.

Es posible que la implicación de Miguel Ángel con aquel emplazamiento comenzara a mediados de la década de 1530. Se habría interesado personalmente por ello, pues su propia casa estaba en los alrededores y Tommaso vivía en las laderas de la colina. En aquella época, diseñó un pedestal para la magnífica estatua ecuestre de bronce del emperador Marco Aurelio, que el papa Pablo III había decidido trasladar desde su ubicación anterior delante de la archibasílica de San Juan de Letrán(153), en preparación para una visita a la ciudad por parte de Carlos V en 1538. Miguel Ángel también diseñó (o por lo menos empezó a elaborar) una plaza completamente nueva para coronar la colina.



El Campidoglio, foto, Roma.

De manera audaz, convirtió el principal problema del encargo en su rasgo más llamativo. Las dos estructuras existentes —el Palacio de los Conservadores, o magistrados, y el Palacio de los Senadores— estaban realizadas en estilos divergentes y situadas en un torpe ángulo de ochenta grados una con otra. Miguel Ángel propuso erigir un tercer palacio, en el mismo ángulo, para crear una forma nueva de plaza en forma de trapecio. También ideó fachadas de heroica grandeza puntuadas por gigantescos pilares de dos plantas de altura y, al igual que en el Palazzo Farnese, coronadas por una inmensa cornisa.

En el centro de la plaza colocó un asombroso elemento del pavimento con forma oval, como un huevo, que se levantaba ligeramente en curva hacia la estatua de Marco Aurelio, que embelleció mediante un diseño de arcos interconectados propagados desde el centro; quizá pretendieran simbolizar la creencia de que Roma era el *caput mundi* (literalmente, la cabeza del mundo). Los diseños urbanísticos anteriores del Renacimiento habían sido

lúcidamente geométricos, basados en ángulos rectos y en círculos. Una vez más, en este caso Miguel Ángel adoptó una forma que antes había sido estática y le imprimió dinamismo: cuando uno sube las escaleras desde abajo, toda el área parece abrirse e hincharse como una especie de organismo de piedra(154).

Semejante audacia era indicio de una confianza enorme, que Miguel Ángel siempre había tenido, pero que estuvo característicamente acompañada por brotes de desconfianza en sí mismo. En un dibujo para la cúpula de San Pedro y una cornisa elaborada, quizá esta última destinada al Palazzo Farnese, expresó un revelador reparo: «No tengo el valor porque no soy arquitecto y no es esa mi profesión»[1227]. Y, en efecto, había aspectos técnicos de la construcción (la vertiente ingenieril) en los que no tenía experiencia. Puede que otros lo consideraran un dios, pero él (comprensiblemente) no lo creía.

Una obra de finales del siglo XVI sobre los obeliscos de Roma —*De gli obelischi di Roma* (1589), escrita por el supervisor de los Jardines del Vaticano, Michele Mercati— narraba un desaliento similar. En 1547, el papa Pablo III pidió a Miguel Ángel que enderezara el gran obelisco egipcio que en aquel entonces se encontraba tendido en el suelo en las inmediaciones de la basílica de San Pedro. Miguel Ángel rehusó hacerlo. Mercati añadió que «algunos que habían sido íntimos amigos suyos me dijeron que le habían preguntado muchas veces por qué, siendo un hombre de tan admirable genialidad y habiendo inventado instrumentos tan convenientes para mover grandes pesos, no consentía en cumplir la voluntad del Pontífice»[1228]. Por toda respuesta, Miguel Ángel dijo: «¿Y si se rompiera?».

*

Los últimos años del papa Pablo III se vieron ensombrecidos por el asesinato de Pier Luigi, el temor a que se repitiera el ataque español contra Roma de dos décadas antes e intrigas políticas relacionadas con el ducado de Piacenza y Parma. En noviembre de 1549, su nieto Ottavio, hijo de Pier Luigi, decidió pasarse al bando imperial, lo que enfureció al Papa. Es posible que esto precipitara la fiebre de la que murió el 10 de noviembre, entre lamentos por haber cedido al gran pecado del nepotismo: «De lo contrario habría sido bastante irreprochable».

Eran muchos los que esperaban —y en el caso de Miguel Ángel también deseaban— que lo hubiera sucedido Reginald Pole, amigo suyo y de Vittoria Colonna. Durante la década de 1540 la causa de los *spirituali* y de los que todavía esperaban que se llegara a un compromiso con los protestantes del norte no había prosperado, pero no habían perdido del todo la esperanza de que se encontrara una vía teológica intermedia y que la cristiandad se reunificara. El Concilio de la Iglesia, durante tanto tiempo pospuesto, se había reunido por fin en 1545 en Trento[1229], ciudad del extremo norte de la península italiana pero también (desde el punto de vista político) ciudad libre del Sacro Imperio Romano. La mayor parte de los delegados eran italianos. El decreto del Concilio de Trento sobre la justificación por la fe, publicado en 1547, fue una desilusión para los *spirituali*. El propio Pole abandonó el Concilio so pretexto de enfermedad, lo que quizá enmascarara una crisis psíquica.

Poco a poco, los dos movimientos de reforma, el del norte y el del sur, fueron separándose hasta convertirse en enemigos ideológicos. Fue una división causada por divergencias teológicas, pero también por diferencias culturales y psicológicas. El historiador Diarmaid MacCulloch ha precisado la distinción[1230]. Martín Lutero sufrió una crisis espiritual de la que salió convencido de que su salvación era un asunto privado entre él y Dios, «que le autorizaba a impugnar lo que consideraba poderes terrenales de servidumbre en la Iglesia occidental». En 1522 un caballero vasco llamado Íñigo de Loyola también tuvo una «lucha solitaria con Dios», pero emergió de ella con la versión espiritualizada de un código caballeresco. En 1537, él y sus compañeros se consagraron a la Compañía de Jesús, o, como pronto se les bautizó, se convirtieron en jesuitas, y se pusieron al servicio del Papa.

Es probable que Miguel Ángel estuviera próximo a los jesuitas en la década de 1540[1231]. Desde luego, Vittoria Colonna le pidió que predicara en el convento de Santa Ana durante su estancia allí y que intercediera en el caso de su predicador favorito Bernardino Ochino, que se había pasado al protestantismo. Loyola también hizo de consejero matrimonial de su hermano Ascanio y de su esposa. Como hemos visto, el amigo de Lattanzio Tolomeo era un seguidor de los *Ejercicios espirituales* de Loyola, al igual que el cardenal Contarini.

Fiel a su costumbre, la contribución del artista al movimiento de Loyola

fue arquitectónica[1232]. El 6 de octubre de 1554 bajó a un hondo agujero excavado en el centro de Roma y colocó la primera piedra de la nueva iglesia de los jesuitas, la Gesù. Loyola informó: «El hombre más célebre de aquí, Miguel Ángel, es quien se encarga de la obra». Añadió que Miguel Ángel trabajaba «exclusivamente por devoción», sin cobrar honorario alguno. No está claro si llegó a realizar algún diseño para el edificio; lo único que ha sobrevivido son algunas notas suyas en el plan de otro arquitecto, pero si lo hizo, ese proyecto se quedó, como muchos otros suyos, sin realizar.

Miguel Ángel, los *spirituali* y Reginald Pole estaban intentando colmar una brecha cada vez mayor. Por una parte, sus simpatías teológicas con los reformadores más moderados eran considerables. Por otra, sentían una lealtad instintiva hacia la Iglesia y el Papa. Pocas personas vivas habían estado mejor situadas que Miguel Ángel para constatar los defectos y las flaquezas de una sucesión de pontífices a lo largo de casi medio siglo. No obstante, seguía sirviendo al Papa y se había comprometido a crear el máximo símbolo visible de la autoridad papal: San Pedro del Vaticano.

*

El cónclave para elegir al nuevo papa comenzó el 29 de noviembre, y fueron tantos los cardenales asistentes que acomodarlos superaba las posibilidades de la Capilla Sixtina, por lo que la votación se celebró en la Capilla Paulina, debajo de los austeros murales recién terminados de Miguel Ángel[1233].

El difunto papa había realizado su última inspección de la *Crucifixión de san Pedro* durante la segunda semana de octubre[1234]. El día 13 el embajador florentino informó de que el estado físico del pontífice, de ochenta y dos años, era lo suficientemente bueno como para subir una escalera «de diez o doce peldaños» y ver la pintura desde los andamios. Menos de un mes después había muerto, y los andamios debieron de retirarse antes de que hubieran transcurrido seis semanas. En el ínterin, cabe suponer que Miguel Ángel había terminado su último fresco. El último día, Miguel Ángel pintó apresuradamente a un grupo de cuatro mujeres acurrucadas en la parte inferior derecha, sobresaltadas y temerosas, paseando nerviosamente la vista de lado a lado. A su manera, constituían una creación extraordinaria, pero cuesta imaginar algo más alejado de la confiada belleza masculina del *David* o de *Adán*.

Una vez más, al igual que había sucedido en 1523, el cónclave estuvo completamente dividido entre partidarios de Carlos V y partidarios de Enrique II, el nuevo rey de Francia (Francisco I había muerto en 1547). Pole era uno de los candidatos favoritos de Carlos V, en parte porque el emperador seguía aspirando a llegar a un compromiso con los luteranos del norte, y eso era algo que Pole seguramente intentaría lograr. A principios de diciembre le faltó un voto para ser elegido; es más, se había ordenado la confección de sus vestimentas papales y la noticia de su elección llegó a París, donde Enrique II quedó desolado. Sin embargo, Pole fue postergado, en parte porque el cardenal Carafa se opuso a él acusándolo de hereje (y leyó un dossier de pruebas que había compilado al respecto), y en parte porque otros lo consideraban demasiado joven o demasiado inglés. El cónclave se prolongó indefinidamente, y uno de los cardenales murió en el transcurso del mismo, lo que desembocó en las acusaciones habituales de envenenamiento. Por fin, el 8 de febrero de 1550, el cardenal Giovanni Maria Ciocchi del Monte fue elegido y adoptó el nombre de Julio III.

En su fuero íntimo, Del Monte (1487-1555) había estado convencido de que iba a convertirse en papa en todo momento[1235]. Cuando iba de camino al cónclave se había encontrado con el artista Giorgio Vasari, al que dijo: «Voy a Roma y sin duda alguna voy a ser papa». Le dijo a Vasari que terminara rápidamente cualquier otro trabajo que tuviera entre manos y se trasladara a Roma en cuanto se enterara de la noticia, ya que tendría muchas cosas que hacer bajo el nuevo papado. Este así lo hizo, ensillando su caballo en cuanto la noticia de la elección de Julio III llegó a Florencia. Al llegar a Roma acudió directamente a besar los pies del nuevo papa, y Julio (tras recordarle que no se había equivocado en sus pronósticos) lo puso a trabajar.

Una de las tareas que Vasari había dejado atrás fue la impresión de la primera edición de *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, que acababa de ir a imprenta[1236]. El proyecto llevaba varios años madurando, y en círculos próximos a Miguel Ángel. Una noche de mediados de la década de 1540, Vasari había estado cenando en casa del cardenal Farnese, con varios literatos sentados a la mesa, entre los que estaban Annibale Caro, Paulo Jovio y el poeta pícaro Francesco Maria Molza[1237]. (En un soneto dirigido a los artistas, este último atribuyó su reforma espiritual a haber visto *El Juicio*

Final de Miguel Ángel). Jovio comentó que le gustaría incorporar una serie de biografías de artistas al volumen de breves vidas de grandes hombres que ya había escrito.

Cuando terminó de hablar, el cardenal se volvió hacia Vasari y preguntó: «¿Tú qué dices, Giorgio? ¿No sería una excelente obra y una noble labor?». Sin embargo, Vasari, aunque alabó la prosa de Jovio, señaló que en las vidas de los artistas que ya había escrito (Miguel Ángel entre ellos), Jovio había cometido muchos errores. Después todos los presentes sugirieron que el propio Vasari preparara un resumen de los principales hechos a partir de los cuales Jovio podría poner manos a la obra. Emprendió la tarea en cuestión y repasó las notas sobre arte y artistas que había guardado como una especie de *hobby* y utilizándolas como base. Cuando le enseñó su trabajo a Jovio, este le rogó que escribiera el libro él mismo. Aceptó la sugerencia con dedicación y entusiasmo.

El 29 de marzo, tres semanas después del septuagésimo quinto cumpleaños de Miguel Ángel, la gran obra estaba preparada[1238]. Algunos días más tarde, Vasari anotó una lista de gente importante a la que pretendía obsequiar con ejemplares. Como es natural, además de una serie de cardenales y el duque de Urbino, incluía a Miguel Ángel. Vasari le presentó su obra en persona, y el artista «la recibió con gran placer». Como ha señalado Michael Hirst, existen indicios de que el artista leyó este regalo de cumpleaños ligeramente tardío de manera muy atenta[1239].

Respondió elegantemente a la cascada de alabanzas hacia su persona y su obra que contenía con la dedicatoria a Vasari de un soneto, en el que elogiaba sus logros como pintor y, más todavía, sus nuevos logros como autor[1240]. Al dedicar su «erudita mano a la tarea, más digna, de ponerse a escribir», Vasari había reavivado los recuerdos de artistas fallecidos hacía ya mucho, y de este modo había hecho que tanto él como ellos «vivieran por toda la eternidad».

En una carta escrita a Vasari —que había regresado a Florencia durante unos meses— el 1 de agosto, Miguel Ángel insinuó que el biógrafo se había convertido en uno de esos amigos íntimos (como el recién fallecido Luigi del Riccio y Vittoria Colonna) de los que dependía como puntos de apoyo emocional y psicológico: «Dado que resucitas a los muertos» —es decir, escribiendo sus biografías—, «no me sorprende que eso prolongue la

existencia de los vivos, o más bien de los medio vivos que hace mucho que se apresuran hacia la tumba. En resumen, soy completamente tuyo, aunque sea poca cosa»[1241].

Vasari había conocido a Miguel Ángel durante muchos años antes de aquello. Como hemos visto, siendo apenas adolescente había reunido fragmentos del brazo del *David* destrozado durante el tumulto político de abril de 1527, con lo que contribuyó a salvar una de las obras más importantes del gran artista. Decía haber sido, de forma muy breve, discípulo de Miguel Ángel. La biógrafa del propio Vasari, Patricia Rubin, sugiere que se trataba más de un deseo fantasioso que de una realidad, pese a que la idolatría de Vasari era de lo más real[1242]. Cuando se encontró en Roma a mediados de la década de 1540, se dedicó a cultivar la amistad de Miguel Ángel, a solicitar sus consejos acerca de todas sus obras, «y él, en su bondad, me cobró mucho más afecto».

Vasari relató una anécdota de aquellos años en su *Vida de Tiziano*[1243]. El sumo pintor veneciano era el rival vivo más cercano a Miguel Ángel en celebridad artística y pericia, pero también era su opuesto. Los puntos fuertes de Tiziano —como retratista, paisajista, pintor de desnudos femeninos, o en la representación naturalista de las texturas y superficies y la manipulación sensual de la pintura al óleo— eran áreas descuidadas o activamente desdeñadas por Miguel Ángel (y consideraba el óleo, como ya hemos visto, como un medio apto únicamente para vagos como Sebastiano).

En 1546, Tiziano fue convocado a Roma por el cardenal Farnese, donde produjo una magnífica serie de cuadros, entre ellos un retrato de Pablo III con dos de sus nietos (el cardenal y el duque Ottavio). Un día, Vasari, que conocía bien a Tiziano, fue a visitar al veneciano a su estudio en el Patio del Belvedere del Vaticano acompañado por Miguel Ángel. En aquel entonces, Tiziano estaba trabajando en una de sus obras maestras mitológicas, un retrato asombrosa, e incluso escandalosamente, sensual de una Dánae reclinada con languidez, con las piernas separadas, mientras Júpiter le hace el amor en forma de una lluvia de oro.

Lo que sucedió después fue la narración clásica de una visita a un estudio. En el Belvedere, recordaba Vasari, «naturalmente, como uno haría en presencia del artista», alabaron el cuadro con entusiasmo. Luego, sin embargo, hablaron acerca del arte de Tiziano de manera más franca, y

Miguel Ángel efectuó una hábil maniobra crítica: a la vez que seguía alabando la obra de Tiziano, consiguió indicar exactamente en qué se quedaba corta. Hablando del método del veneciano, «Buonarroti lo elogió mucho, diciendo que su color y su estilo le agradaban mucho pero que era una vergüenza que en Venecia no aprendieran a dibujar bien». Si a Tiziano lo hubieran instruido correctamente, y hubiera sacado partido de esa formación, qué no podría haber logrado, pues «poseía un espíritu refinado y un estilo vivaz y fascinante». Por desgracia, como Miguel Ángel habría visto en una fracción de segundo, la pierna izquierda de Dánae estaba en el lugar completamente equivocado.

Vasari había conocido a Miguel Ángel bastante bien antes de la publicación de *Las vidas*, pero es evidente que su amistad se intensificó a partir de 1550. Contó varias historias acerca de sus relaciones en los años inmediatamente posteriores, cuando Vasari había vuelto de nuevo a Roma. En 1550, año de jubileo, el Papa les otorgó una dispensa especial para realizar la peregrinación tradicional a cada una de las siete basílicas ancestrales de la ciudad a caballo en lugar de a pie, quizá en consideración a la edad de Miguel Ángel[1244]. «Mientras iban de una iglesia a otra debatieron acerca de las artes de manera muy animada y fructífera»(155)[1245].

No cabe duda de que Miguel Ángel valoraba la compañía, la lealtad y la incesante admiración de Vasari. En otra carta, escrita en octubre de 1550, Miguel Ángel rogó a Vasari, que estaba en Carrara extrayendo mármol para las tumbas encargadas por el Papa, que «volviera pronto»[1246]. No obstante, existen indicios, incluso en las anécdotas que Vasari relataba en su segunda edición, de que a Miguel Ángel le ofendían las atenciones de Vasari, a pesar de que las necesitaba. Sus relaciones con las personas próximas a él rara vez estaban desprovistas del deseo simultáneo de amistad y compañía, así como del ansia de aislarse.

Esta combinación de sentimientos contradictorios quizá explique la perversa reacción del artista ante los obsequios. O bien mostraba una gratitud extrema, o se resistía por completo a aceptar el regalo. Vasari contó una historia extraña, aunque cómica, acerca de aquella peculiaridad[1247]. Cuando esculpía por las noches, Miguel Ángel llevaba una gorra casera para iluminarse: «Un sombrero hecho de papel grueso con una vela ardiendo por

encima del centro de la cabeza para poder ver lo que estaba haciendo y tener las manos libres».

Vasari, al tomar nota de aquello, decidió enviarle cuatro enormes lotes de velas como regalo, que pesaban casi veinte kilos. Su criado llevó los lotes al otro lado de la ciudad y los entregó en Macel de' Corvi a finales de la noche, dos horas después de la puesta de sol, «con toda cortesía». Sin embargo, Miguel Ángel se negó en redondo a aceptar el obsequio, ante lo cual, el criado, furioso, le dijo que las velas habían estado rompiéndole los brazos desde que cruzó el puente sobre el Tíber y que no pensaba cargar con ellas de vuelta. Señaló que a las puertas de la casa de Miguel Ángel había un enorme montón de porquería en el que podía depositar convenientemente los veinte kilos y encenderlos todos a la vez, y que eso era exactamente lo que iba a hacer. Al oír aquello, dijo Miguel Ángel: «Entonces déjalos aquí mismo. No voy a tolerar que hagas gamberradas a las puertas de mi casa».

Después, tras haber aceptado a regañadientes las velas (y otros artículos, entre ellos una mula, algo de azúcar y una jarra de vino de malvasía), redactó un estrafalario poema de agradecimiento en el que se mezclaban la gratitud desorbitada con un desánimo irrelevante. Comparado con la amabilidad de Vasari, escribió Miguel Ángel, «nada os sería aunque daros pudiera cuanto soy: no regala quien paga lo que debe»[1248]. En medio del poema, había una extraña protesta de impotencia: «Mucha bonanza tanto desinfla las velas/que sin viento en el mar mi frágil pierde su vía/mi débil barca, y parece ser una astilla en la mar ruda y cruel».

Gran parte de la correspondencia posterior de Miguel Ángel gira en torno a regalos enviados desde Florencia por su sobrino y heredero, Lionardo, y a los que Miguel Ángel responde unas veces de forma agradecida y otras gruñona. Entre las ofrendas más frecuentes había vino blanco hecho de uvas *trebbiano* (ácidas, frescas y afrutadas, aunque hoy en día se consideran más aptas para destilar coñac). Lionardo también enviaba ravioli, peras y *marzolino*, un delicado queso de oveja, ya que Miguel Ángel seguía siendo aficionado a la dieta toscana de su juventud.

En ocasiones Miguel Ángel alababa gentilmente la calidad del vino y lo delicioso de la comida, pero si no le agradaban, desde luego no dudaba en decirlo. El 20 de diciembre de 1550 escribió: «He recibido el *marzolini*, es decir, doce quesos. Son excelentes, pero como te he dicho en otras ocasiones,

no me envíes nada a menos que te lo pida, particularmente cosas que cuestan dinero»[1249]. El 21 de junio de 1553: «He recibido la partida de *trebbiano* que me enviaste, es decir, cuarenta y cuatro botellas; está muy bueno, pero es demasiado, porque ya no tengo a quién ofrecérselo, como antes. Así que si sigo vivo el año que viene, no quiero que me envíes más»[1250].

Miguel Ángel no solo era reacio a contraer deudas con nadie; también era secretista (como había sido siempre) en lo que se refería a su trabajo. Una noche Vasari acudió a la casa de Macel de' Corvi justo después de caer la noche a buscar un dibujo[1251]. Al reconocer la forma de llamar de Vasari, Miguel Ángel paró de trabajar y le dejó entrar con un candil en la mano. Vasari le dijo lo que quería, y Miguel Ángel envió a su criado Urbino arriba a buscarlo. Entretanto, Vasari se fijó en que la pierna de Cristo en la *Pietà* que Miguel Ángel estaba esculpiendo en aquel momento y se acercó a examinarla: «Para impedir que Vasari la viera, Miguel Ángel dejó caer el candil y se quedaron a oscuras. Después llamó a Urbino para que fuera a buscar otro y, mientras salía del recinto en el que había estado trabajando, dijo: "Estoy tan viejo que a menudo la muerte me tira de la capa para que me vaya con ella. Un día mi cuerpo se caerá igual que esa lámpara, y mi luz se extinguirá"».

*

Durante aquellos años, pese a lo venerable e inmensamente célebre que era, Miguel Ángel todavía necesitaba aliados, pues tenía muchos enemigos. Los herederos arquitectónicos de Antonio da Sangallo no habían tirado de ningún modo la toalla. Vieron con furia y consternación que un anciano artista (y en su opinión, carente de experiencia arquitectónica) se hiciera cargo del mayor proyecto de construcción de la época y procediera a demoler el diseño de un hombre al que reverenciaban. Que desde el principio hubo gran cantidad de críticas coléricas era evidente en función de una medida extraordinaria adoptada por Pablo III. El 11 de octubre 1549, dos días antes de subir a los andamios de la Capilla Paulina y apenas un mes antes de morir, el Papa proclamó un *motu proprio* que otorgaba a Miguel Ángel unos poderes sobre la estructura con los que la mayoría de arquitectos solo pueden soñar[1252].

Este asombroso documento proclamó que Miguel Ángel —«nuestro amado hijo», miembro de la casa del Papa y «comensal habitual en nuestras

cenas»— había rediseñado «de mejor forma» el proyecto de San Pedro del Vaticano. Luego aprobó no solo el nuevo diseño (del que Miguel Ángel había producido, en su taller de Macel de’ Corvi, una maqueta de madera) sino que también respaldó a priori cualquier demolición de la estructura ordenada por Miguel Ángel, aun cuando tuviera un coste considerable. Todo esto, y la forma exacta del diseño, habría de observarse a perpetuidad y no modificarse jamás.

Como es natural, la elección cuatro meses después de un nuevo papa dio nuevas esperanzas a los detractores de Miguel Ángel. Según los archivos papales, decían, la noble estructura diseñada por Bramante y «tan hermosamente embellecida» por Antonio da Sangallo, había sido «completamente destruida» por Miguel Ángel, que había derribado las piedras erigidas por ellos invirtiendo inmensas cantidades de oro y por tanto oscureciendo sus reputaciones y disminuyendo el honor de san Pedro al levantar una iglesia más pequeña para señalar su tumba[1253]. En resumen, «todo había sido sumido en la confusión por las decisiones de un solo hombre». Los partidarios del difunto Antonio da Sangallo estaban encolerizados y, lo que es más, tenían de su lado a los delegados, es decir, al comité encargado de supervisar el edificio.

A comienzos de 1551 se celebró una reunión para debatir estas protestas, cuyo dramático momento culminante describió Vasari[1254]. Los delegados, cuyos portavoces eran los cardenales Giovanni Salviati y Marcello Cervini, se quejaron de que tal y como había planeado las cosas Miguel Ángel, las ventanas semicirculares de la iglesia iban a resultar demasiado oscuras (esta zona se conocía como la capilla del rey de Francia porque era la sucesora de la antigua capilla de santa Petronila, para la que Miguel Ángel había esculpido la *Pietà* medio siglo antes). Este respondió que en la bóveda habría tres ventanas más. Al oír aquello, el cardenal Cervini exclamó: «¡Pero eso nunca nos lo dijiste!».

Entonces Miguel Ángel dio una respuesta sublime por el aplomo y la arrogancia que desprendía: «No estoy obligado a discutir con Vuestra Eminencia ni con nadie más acerca de lo que debería o lo que pretendo hacer, ni quiero estarlo. Vuestra obligación es recaudar el dinero y guardarlo de los ladrones, y la tarea de diseñar el edificio me la tenéis que dejar a mí».

Aquel intercambio de palabras llevaba mordiente extra, pues el cardenal

Cervini no solo era un reformador austero de talante intransigente y ortodoxo, sino también un inquisidor, en una época en la que la Inquisición romana tenía cada vez más en el punto de mira a los amigos de Miguel Ángel, los *spirituali*. Además, otra acusación hecha por los delegados insinuaba que la concepción de la iglesia que tenía Miguel Ángel era indecorosa, incluso pagana. Se alegó que estaba «construyendo un templo a imagen de los rayos del sol»[1255]: era evidente que el diseño, fundamentalmente circular, erizado de radiantes arbotantes, era extraño, y a ojo de algunos, pagano.

Para Miguel Ángel, como siempre, lo que importaba era conservar el control absoluto. Se volvió hacia el Papa y exclamó: «A menos que mis labores me aporten satisfacción espiritual, estoy desperdiciando mi tiempo y mi esfuerzo». Eso implicaba a su vez que si la basílica no se iba a ejecutar exactamente de la manera concebida por él, no encontraría la paz. Aquello era su don a Dios. Durante aquel encuentro, Julio III se puso decididamente de parte de Miguel Ángel; colocó la mano sobre su hombro y le dijo: «Tanto tu alma como tu cuerpo se beneficiarán, no temas».

En muchos sentidos el pontificado de Julio fue una continuación del de Pablo III, y el resuelto apoyo que prestó a Miguel Ángel es una de las pruebas de que así fue. Eclesiástico profesional, diplomático y experto en derecho canónico, había estado estrechamente asociado a la corte papal durante años. Durante el Saco de Roma había sido uno de los rehenes que tomaron las tropas imperiales, que lo colgaron del pelo y lo sometieron a ejecuciones fingidas[1256]. Había sido testigo de la reverencia que le profesaban a Miguel Ángel sus dos predecesores, y compartía completamente la admiración de estos por el artista. Es más, la intensidad de sus sentimientos por Miguel Ángel rozaba lo peculiar. De acuerdo con Condivi, el Papa no solo declaró que habría sido feliz de dar años de su propia vida —e incluso su propia sangre si aquello hubiera permitido al artista vivir más años—, sino que también anunció que si Miguel Ángel moría lo haría embalsamar para tenerlo cerca de sí[1257].

Julio era excéntrico en otros aspectos. Como Pablo III y Clemente VII, era nepotista. Nombró cardenales a cinco de sus parientes, lo que era excesivo. Durante uno de estos nombramientos se produjo un escándalo, el de Innocenzio del Monte (1532-1577), en parte porque solo tenía diecisiete años

y era hijo adoptivo del hermano del Papa, pero también porque estaba ampliamente difundida la creencia de que Innocenzio era amante de Julio[1258]. Según los rumores, Julio se había enamorado de Innocenzio, entonces llamado Santino, cuando solo tenía trece años y era hijo de uno de sus criados. De acuerdo con otras versiones, era un pordiosero al que Julio había conocido en las calles de Parma, o el hijo ilegítimo del Papa. Ninguna de las dos historias era encomiable para el papado.

El nuevo papa era un sibarita y un entendido en arte. Invirtió una gran cantidad de dinero en una magnífica residencia campestre situada más allá de la Porta del Popolo. Esta, la Villa Giulia, había sido diseñada por el arquitecto Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573)[1259]. Ningún aspecto de la estructura se construyó sin el «asesoramiento y criterio» de Miguel Ángel. (Podría muy bien haber sido un dibujo para la Villa Giulia lo que Vasari había venido a buscar la noche en que Miguel Ángel dejó caer el candil).

Mientras Julio vivió, el dominio de Miguel Ángel sobre San Pedro estuvo a salvo, a pesar de que sus adversarios no tiraron la toalla. Los delegados le escribieron a Julio un memorando en el que expresaban su desaprobación ante el comportamiento de Miguel Ángel, sobre todo en lo referente a su «manía» de derribar la obra de su predecesor[1260]. «No obstante», agregaron secamente, «si al Papa le agrada no tenemos nada que decir».

Miguel Ángel tenía otros detractores. En 1550 apareció un volumen ulterior de cartas de Aretino, entre ellas una muy distinta acerca de *El Juicio Final*[1261]. En el ínterin, el humor de Aretino se había agriado debido a la negativa de Miguel Ángel a recompensarlo por sus adulaciones con un cartón de una sección de *El Juicio Final* (que el escritor había sugerido como regalo apropiado para sí mismo). Finalmente, acabó soltando un elocuente resumen de todo lo que se había dicho contra el cuadro. Miguel Ángel se había atrevido «no solo a pintar mártires y vírgenes en actitudes impropias, sino también a mostrar a hombres arrastrados por los genitales», y lo había hecho no en un burdel (literalmente, un *bagnio*, una casa de baños), sino «en la capilla más sagrada del mundo».

Aretino pasó después a atacar su conocida tendencia a aislarse: «Puesto que eres divino, ni siquiera te dignas relacionarte con tus congéneres». Señaló que si se le hubiese entregado el dibujo que había pedido (y que, con

evidente furor por su parte, nunca había recibido) habría demostrado que estaban equivocados quienes decían que solo recibían tales obsequios jóvenes favorecidos por él, o sea, «ciertos Gherardos y Tommasos».

Pese a que la malevolencia de Aretino era personal —y su hipocresía, en tanto célebre pornógrafo, era desvergonzada—, los ataques al *El Juicio Final* no habían amainado. En 1549, un florentino anónimo expresó su repugnancia ante la mundanidad carnal de gran parte de la imaginería religiosa contemporánea, de la que culpaba personalmente a Miguel Ángel, pero también a Pablo III por haber permitido que se exhibiera en la capilla donde se celebraba la eucaristía una pintura «tan sucia y obscena»[1262]. La opinión de que iba a tener que hacerse algo respecto a *El Juicio Final* estaba ganando peso.

El pasaje de la carta de Aretino que más le había dolido a Miguel Ángel, sin embargo, seguramente era el que hablaba del incumplimiento de su palabra acerca de la tumba de Julio II, a despecho de la inmensa fortuna que le habían pagado el Papa y sus herederos. La tumba continuó perturbando a Miguel Ángel incluso después de terminada. En 1533 su amigo literario y ayudante Annibale Caro escribió al secretario del duque de Urbino y señaló que Miguel Ángel seguía estando tan molesto «de estar en desgracia con el duque que solo aquello bastaría para llevarlo a la tumba antes de tiempo»[1263].

El deseo de defender su causa en la cuestión de la tumba fue, por encima de todo, el motivo de que Miguel Ángel alentase (y, seguramente, instigase) una segunda biografía de sí mismo[1264], escrita por su asistente Condivi(156)[1265], con casi toda certeza en colaboración con Caro. Seguramente había otros impulsos obrando en la sombra. Vasari, a pesar de sus críticas a los errores y embrollos de Jovio, había cometido deslices y omisiones propios. Además, había dado forma literaria propia a la vida de Miguel Ángel. La relación entre biógrafo y protagonista (si ese protagonista está vivo) ha de ser siempre tensa. Esta remodelación de sus propias experiencias provocaba inquietud en Miguel Ángel, que tanto deseaba controlar la forma de sus obras.

Existía un precedente en una breve autobiografía (de solo unas páginas de extensión) escrita por el escultor florentino del siglo XV Lorenzo Ghiberti. Ahora bien, en la práctica, la biografía de Condivi era una forma nueva,

inventada, como tantas otras, en piedra, pintura y palabras, por Miguel Ángel. Su vida había quedado reducida a una serie de viñetas dramáticas —el niño escultor que conoció a Lorenzo de Médici en el jardín de las esculturas, el joven señor que huyó a caballo de Roma, el enfrentamiento con Julio II en Bolonia— que afectaron poderosamente al concepto que el mundo ha tenido de él desde entonces hasta el presente. Como muchas de las últimas obras de Miguel Ángel, sin embargo, la *Vida* da la impresión de ser un proyecto del que se desentendió antes de terminar, y que acabaron terminando otros (de ahí sus extraños errores).

En el momento de publicarse el libro de Condivi, el 16 de julio de 1553, Miguel Ángel había encontrado de nuevo la estabilidad, gozaba de un apoyo extraordinario por parte del Papa y estaba rodeado de nuevos amigos y ayudantes respetuosos. Ahora bien, sus épicas luchas aún no habían terminado. Antes de transcurridos dos años, casi al cumplir ochenta, iba a toparse con un pontífice nuevo y hostil y, poco después, con una nueva y amarga pérdida.



Estudio para la Porta Pia, 1561, tiza negra, plumilla, aguatinta, y blanco de plomo, Casa Buonarroti, Florencia.

22. Derrota y victoria

«En su meditación sobre la muerte, Miguel Ángel alcanzó la perfección última, la felicidad definitiva y la beatitud final»[1266].

Benedetto Varchi, oración fúnebre dedicada a Miguel Ángel en la iglesia de San Lorenzo, Florencia, 14 de julio de 1564

«El efecto de las obras capitales de Miguel Ángel se corresponde a la perfección con lo que dijo Bouchardon que sentía al leer a Homero; toda su figura parecía aumentar y toda la naturaleza que lo rodeaba se reducía hasta convertirse en átomos»[1267].

Joshua Reynolds, *Discursos sobre arte*, 1778

El duque Cosme de Florencia llevaba largo tiempo esperando tentar a Miguel Ángel para que regresara a su ciudad natal. En 1550 o 1551 el duque había utilizado a Benvenuto Cellini como emisario, con resultados insatisfactorios pero reveladores[1268]. Cellini había realizado un hermoso busto en bronce del banquero Bindo Altoviti (1491-1557), amigo de Vasari y Miguel Ángel, y uno de los adversarios florentinos de los Médici que vivía en Roma. Al ver dicho busto un día, Miguel Ángel le envió a Cellini una carta de alabanza espontánea. Solo ha sobrevivido en la autobiografía de Cellini, pero parece genuina, en parte debido a un toque muy característico: Miguel Ángel, siempre muy consciente de la luz, se quejó de la pobre iluminación del busto en la posición en la que lo había colocado Altoviti.

Cellini le enseñó la carta a su maestro, el duque Cosme, que lo instó a escribirle a Miguel Ángel prometiendo favorecerlo mucho si regresaba a Florencia. Miguel Ángel no contestó. La siguiente vez que Cellini acudió a Roma después de hablar de dinero con Altoviti y de besar los pies del Papa, fue a visitar a Miguel Ángel y repitió lo que había escrito en la carta, a lo que este respondió que tenía que continuar con su trabajo en la basílica de San Pedro y no podía marcharse de Roma. Cellini insistió, ante lo cual Miguel

Ángel lo miró con dureza y preguntó, «con una sonrisa ladina», qué le parecía a Cellini el duque como mecenas. Está claro que Miguel Ángel sabía que Cosme era propenso a ser no solo tacaño sino también dictatorial, y no tenía la menor intención de ponerse a su servicio.

El 23 de marzo de 1555, dos semanas después del octogésimo cumpleaños de Miguel Ángel, Julio III murió, aparentemente como consecuencia de una dieta drástica que le habían recetado sus médicos como cura para la gota. Esta vez la elección del nuevo papa no fue un asunto dilatado, atascado en el conflicto entre candidatos franceses e imperiales[1269]. Los cardenales franceses todavía estaban embarcándose en Marsella para viajar al cónclave cuando los demás se pusieron rápida y unánimemente de acuerdo sobre un nuevo papa. Era el cardenal Marcello Cervini, el diputado de San Pedro con el que Miguel Ángel había chocado tan violentamente y al que había estado a punto de insultar en público.

Como su predecesor, el austero holandés Adriano VI, el nuevo papa decidió mantener su nombre bautismal y reinar como papa Marcelo II. Era un indicio de que también el suyo iba a ser un papado riguroso y reformador. Naturalmente, tras su advenimiento, los enemigos del diseño de Miguel Ángel para la basílica de San Pedro creían que había llegado su ocasión. Al fin y al cabo, el nuevo pontífice había sido su vehemente portavoz. Miguel Ángel detalló por carta a Vasari cómo unos arquitectos hostiles y eclesiásticos estaban maniobrando contra él[1270]; Vasari informó de lo que estaba sucediéndole al duque Cosme, que a su vez le ordenó que rogara al artista que saliera para Florencia, añadiendo que allí no se esperaba que hiciera nada salvo proporcionar «consejos ocasionales y planes para sus edificios». Quizá Miguel Ángel lo habría hecho, ya que el papa Marcelo seguramente lo habría despedido como arquitecto de San Pedro del Vaticano. Sin embargo, Marcelo solo reinó veintidós días antes de morir de una apoplejía el 1 de mayo.

Una semana después, Miguel Ángel escribió a Vasari que tenía el deber de seguir con las obras de la basílica de San Pedro y solicitó permiso al duque para continuar y así poder marcharse «con buena reputación, con honor y sin pecado»[1271]. Evidentemente, ahora creía que se le permitiría hacerlo, fuese papa quien fuese.

Quizá esperase que el afortunado fuera Reginald Pole, que, en efecto,

estuvo una vez más a punto de salir elegido —se quedó a dos votos—, pero Pole ya no estaba en Roma. En julio de 1553, el mes en que se publicó la *Vida de Miguel Ángel* de Condivi, había muerto el rey Eduardo VI. María, su hermana y heredera, era una católica ferviente y, en consecuencia, al año siguiente Pole fue enviado de vuelta a Inglaterra como legado papal[1272]. Miguel Ángel había perdido otro amigo y partidario.

En el cónclave de mayo de 1555, el cardenal Carafa volvió a minar una vez más el apoyo a Pole e impidió hábilmente que fuera elegido el cardenal D'Este (hijo del duque Alfonso). Finalmente, el 23 de mayo, el mismo Carafa se convirtió en papa, bajo el nombre de Pablo IV. Era, como Marcello Cervini, un reformador implacablemente ortodoxo. Había sido uno de los artífices de la Inquisición romana y sospechaba que varios de los amigos íntimos de Miguel Ángel, entre ellos Pole y la ahora difunta Vittoria Colonna, eran herejes. Carafa también era un enconado adversario de los jesuitas; Loyola, al enterarse de que había sido elegido, se quedó pálido y se estremeció.

Puede que fuera durante los años del pontificado de Pablo IV cuando desapareció la correspondencia de Miguel Ángel con Vittoria Colonna(157)[1273]. Condivi había contado un par de años antes que Miguel Ángel todavía guardaba «muchas» de sus cartas[1274]. En la actualidad solo quedan siete. Con casi toda certeza, de haber seguido con vida, Vittoria habría sido juzgada; también estaban en marcha los autos contra Pole cuando este murió en Inglaterra el 17 de noviembre de 1558.

Pole había fallecido solo unas horas después de su prima, María I de Inglaterra, para la que había actuado, a todos los efectos, como primer ministro. Desde 1556 había sido arzobispo de Canterbury. En esos dos años, alrededor de 280 protestantes fueron ejecutados como herejes[1275], cosa irónica, ya que el propio Pole había sido sospechoso del mismo delito.

El nuevo Papa no despidió a Miguel Ángel de su puesto en la basílica de San Pedro. Sin embargo, sí suprimió abruptamente sus ingresos[1276]. Miguel Ángel había afirmado reiteradamente que trabajaba en la basílica por nada. Había hecho insertar en el *motu proprio* de Pablo III de 1549 el hecho de que había realizado el diseño para la basílica «sin aceptar la recompensa o los honorarios» que el Papa le había ofrecido repetidas veces, y que al contrario, había ofrecido su trabajo por el «genuino afecto y la firme

devoción que sentía por aquella iglesia»[1277].

Había dos maneras de ver aquello. Era cierto que no había percibido ningún ingreso específico por la supervisión de la construcción de San Pedro del Vaticano. Por otra parte, desde 1535 había recibido unos sustanciosos ingresos como pintor, escultor y arquitecto de la corte papal, fijados en cien escudos de oro mensuales. Cierto es que el pago de esta cantidad era un tanto irregular, y que solo la mitad se efectuaba en metálico, mientras que la otra parte procedía del transporte sobre el Po y la sinecura de Rímini. No obstante, aun así, como ha señalado Rab Hatfield, experto en las finanzas de Miguel Ángel, su salario era enorme[1278], mayor del que había recibido Piero Soderini como *gonfaloniere* de Florencia, y doce veces el estipendio que Tiziano había recibido de Carlos V. Más aún, los gastos de Miguel Ángel eran muy reducidos, sus hábitos eran frugales y hacía mucho que había obtenido su casa de los Della Rovere. La mayor parte de su dinero estaba invertido en propiedades o lo tenía guardado en el baúl de su dormitorio.

Quizá en 1555 alguien decidiera sencillamente tomarle la palabra. O puede que los dos nuevos papas coronados aquella primavera simplemente se olvidaran de renovar los acuerdos. En sus *ricordi*, Miguel Ángel señaló en tono agraviado que el «papa Carafa» había retirado sus 1.200 monedas de oro anuales «que previamente me había concedido el papa Farnese»[1279]. En septiembre también perdió los ingresos procedentes de su sinecura. Durante los cinco años siguientes, aparte de un único pago de 200 escudos, estuvo trabajando realmente por nada.

No era motivo de consuelo que hubiera menos trabajos en curso en la basílica de San Pedro. La construcción había avanzado mucho durante los últimos años de Pablo III y el primero de Julio III. En diciembre de 1550 y febrero de 1552 Miguel Ángel ordenó celebraciones para festejar los progresos realizados en las obra de la basílica[1280]. Las cuentas de la primera de estas celebraciones, a la que asistieron los mamposteros, albañiles y peones empleados en el proyecto, permiten hacerse una idea de las dimensiones del contingente laboral a sus órdenes: «45 kilos de salchichas del carnicero Nanno»; «40 kilos de solomillo de cerdo»; «dos barriles de vino»; «dos docenas y medio de gorros» (es de suponer que esto último fuera un regalo para que todos se lo pusieran mientras comían y bebían).

A partir de entonces, sin embargo, las obras se ralentizaron por el motivo habitual: la participación papal en guerras italianas y la consiguiente sangría de las finanzas. En junio de 1555, otro representante del duque Cosme, un chambelán llamado Lionardo da Ancona, visitó al artista para intentar seducirlo para que volviera a Florencia, pero Miguel Ángel (como le explicó a Vasari) estaba decidido a quedarse al menos hasta que la estructura de San Pedro del Vaticano hubiera llegado a un nivel en el que no se pudiera alterar su diseño. En caso de que se marchara antes, «sería fuente de grandes ruinas, de grandes pérdidas y de gran pecado»[1281].

Uno de los motivos por los que se requería tanto su presencia en Florencia era que el duque Cosme quería completar los magníficos proyectos de la familia Médici en San Lorenzo. Como ya hemos señalado, la biblioteca carecía de un elemento fundamental: una escalinata. En Florencia lo único que se podía ver era gran cantidad de sillería, algunas marcas en el suelo y un modelo aproximado en arcilla. No se pudo encontrar ningún diseño preciso. Evidentemente, el único lugar del que podía rescatarse era la cabeza de Miguel Ángel.

El escultor Tribolo había sido enviado a Roma durante el reinado de Pablo III para intentar persuadir a Miguel Ángel de que regresara a Florencia y terminara los proyectos de San Lorenzo[1282], pero el gran artista no quiso acceder; se negó a abandonar la ciudad y dijo que se le había olvidado la forma de la escalinata. Finalmente, el duque pidió a Vasari, amigo íntimo del artista, que le escribiera y le suplicara que ayudara. Como respuesta, aún un tanto a regañadientes, Miguel Ángel contestó por fin que si hubiera sido capaz de recordarla bien, «no habría hecho falta ninguna súplica». Recordaba, desde luego, «cierta escalinata, como en un sueño», pero no estaba seguro de que fuera correcta, pues parecía chapucera. A esto le siguió una descripción detallada a partir de la cual, con algunos ajustes, Vasari y el escultor y arquitecto Bartolomeo Ammannati lograron rematar el proyecto. La originalidad de la concepción, aquellas escaleras que fluían como la lava y prácticamente llenaban el vestíbulo, como escribió Vasari, asombró a todo el mundo. Miguel Ángel reimaginó las escaleras tan a fondo como las paredes, las ventanas y todos los demás componentes arquitectónicos que necesitaba.

Exactamente por qué Miguel Ángel se mostró tan poco dispuesto a

colaborar en lo que se refiere al asunto de la escalinata es motivo de especulación. Quizá no pudiera recordar realmente un diseño que, al fin y al cabo, había realizado unos treinta años antes; es posible que originariamente hubiera tenido la intención de decidir las dimensiones finales en el mismo momento. Por otra parte, quizá (por cortésmente que respondiera a sus cartas y a su cortesano) a Miguel Ángel le desagradara el duque Cosme y no confiara en él, por lo que no estaba predispuesto a colaborar.

*

Aquel otoño, Miguel Ángel sufrió dos pérdidas. Primero, el 13 de noviembre de 1555, se produjo la muerte de su último hermano superviviente, el más pequeño, Gismondo Buonarroti[1283]. Miguel Ángel se enteró, según le dijo a su sobrino Lionardo, con «gran dolor». No obstante, estaba a punto de sufrir un golpe mucho más severo. El día en que le escribió a Lionardo, su criado Francesco d’Amadore —Urbino— ya se encontraba gravemente enfermo[1284]. Miguel Ángel estaba tan angustiado como si Urbino hubiera sido su propio hijo; cuidaba de Urbino él mismo y dormía vestido para poder levantase y atenderle más fácilmente, o más bien, en palabras de Vasari, «pues en eso se había convertido, en su compañero»[1285].

El vínculo entre los dos sin duda era estrecho. Durante la visita que le había hecho unos años atrás, Cellini, a la vez que intentaba persuadir a Miguel Ángel de que regresara a Florencia, hizo la célebre sugerencia de que Urbino podía quedarse en Roma y supervisar las obras de construcción en la basílica, recibiendo instrucciones sobre qué hacer de Miguel Ángel por carta (si bien, de acuerdo con la versión de Cellini, Urbino solo era «un ayudante general» que evidentemente no había aprendido nada sobre arte durante el cuarto de siglo que había pasado junto a Miguel Ángel)[1286]. Al final, molesto por este y otros argumentos esgrimidos por Cellini, Miguel Ángel se volvió hacia Urbino «como para pedirle su opinión». En aquel momento, Urbino, «a su burda manera», gritó: «Nunca me separaré de mi Miguel Ángel hasta que él o yo estemos bajo tierra».

El 3 de diciembre Urbino murió, y el dolor de Miguel Ángel fue abrumador. Estaba «tan afligido y alterado que habría sido más fácil morir con él […]. Ahora es como si yo mismo estuviera exánime y no pudiera encontrar la paz»[1287]. Casi tres meses más tarde, Miguel Ángel seguía

postrado por el dolor; el 23 de febrero de 1556 escribió a Vasari que «la mayor parte de mí se ha ido con él, y lo único que me queda es una miseria sin fin»[1288]. Su sensación de pérdida y soledad era tan intensa que llegó a implorarle a Lionardo que viniera a Roma a hacerle compañía. A finales de abril seguía encontrándose tan destrozado que esperaba morir.

En conjunto, la reacción de Miguel Ángel se parece más a la que cabría esperar del fallecimiento de un progenitor, un hijo o un compañero sexual, aunque no existe ningún indicio de que Urbino fuera esto último. En aquel momento de la vida de Miguel Ángel esa noción parece dudosa, y más teniendo en cuenta que Urbino se había casado en 1551 y trajo consigo a su esposa de su región natal de Las Marcas, que vivió con él en casa de Miguel Ángel y con la que tuvo hijos (el mayor era un chico llamado Miguel Ángel d'Amadore)[1289]. No obstante, si Urbino no era su amante, el artista lo lloró como si lo hubiera sido. Su relación ponía de manifiesto la necesidad que tenía —al margen de que hubiera o no sexo de por medio— de tener verdadera intimidad con alguien, que en todo caso pareció intensificarse a medida que fue envejeciendo.

Miguel Ángel trató a la viuda de Urbino, Cornelia, y a sus hijos, casi como a una familia sustituta[1290]. Ella le escribía a menudo pidiéndole consejo; en cierto momento él estuvo pensando seriamente en que su hijo, el pequeño Miguel Ángel, viniera a vivir a su casa para criarlo él. Su actitud ante su propia familia se suavizó en 1554, tras el matrimonio de Lionardo —tras sopesar interminablemente a varias posibles candidatas— con Cassandra di Donato Ridolfo. Posteriormente la pareja tuvo un montón de hijos, muchos de los cuales murieron (incluido otro recién nacido bautizado con el nombre de Miguel Ángel), pero algunos sobrevivieron, entre ellos un heredero llamado Buonarroto y un segundo Miguel Ángel.

El restablecimiento de la familia Buonarroti como una dinastía florentina rica y respetada había sido el proyecto de mayor duración de Miguel Ángel, y se remontaba a una época anterior siquiera a la de la propuesta de Julio. Ahora se había hecho realidad. Había acumulado una fortuna, que iba a servir para mantener a los Buonarroti durante generaciones; a través de los descendientes de Lionardo la continuidad del linaje quedó asegurada.

No obstante, Miguel Ángel seguía siendo capaz de dar una respuesta áspera si uno de los regalos de Lionardo no le agradaba, como el 25 de junio

de 1558: «Me he bebido el *trebbiano*, pero no sin vergüenza y consternación, porque regalé una parte de él sin probarlo, creyendo que sería bueno. Después me dio asco»[1291]. Por su parte, Lionardo se interesó mucho por salvaguardar su herencia, exactamente como siempre había sospechado Miguel Ángel.

Aquello llegó a su punto culminante al final de la vida de Miguel Ángel, cuando le hizo un enorme regalo al sucesor de Urbino como criado, un hombre llamado Antonio del Francese, que era de la misma localidad en Las Marcas, Castel Durante. Vasari contó la historia (a la vez que confundía los nombres)[1292]. Un día preguntó a Antonio lo que haría después de que él —Miguel Ángel— muriera. Este le respondió que tendría que buscar a otro amo, a lo que Miguel Ángel respondió: «Oh, pobre criatura. Te ahorraré semejante miseria».

A continuación le obsequió con dos mil escudos[1293], una suma inmensa, el equivalente aproximado a dos tercios de sus honorarios por pintar el techo de la Capilla Sixtina, o veinte veces los ingresos anuales de un profesor de universidad florentino. Miguel Ángel declaró en un documento legal, el 14 de abril de 1563, que aquel regalo era legítima propiedad de Antonio. Pocos meses después rebatió la insinuación de Lionardo de que le estaban robando. No se le podía tratar mejor; además, no era un niño y sabía cuidar de sí mismo. Aquellos que le dijeran otra cosa a Lionardo eran unos granujas y unos embusteros.

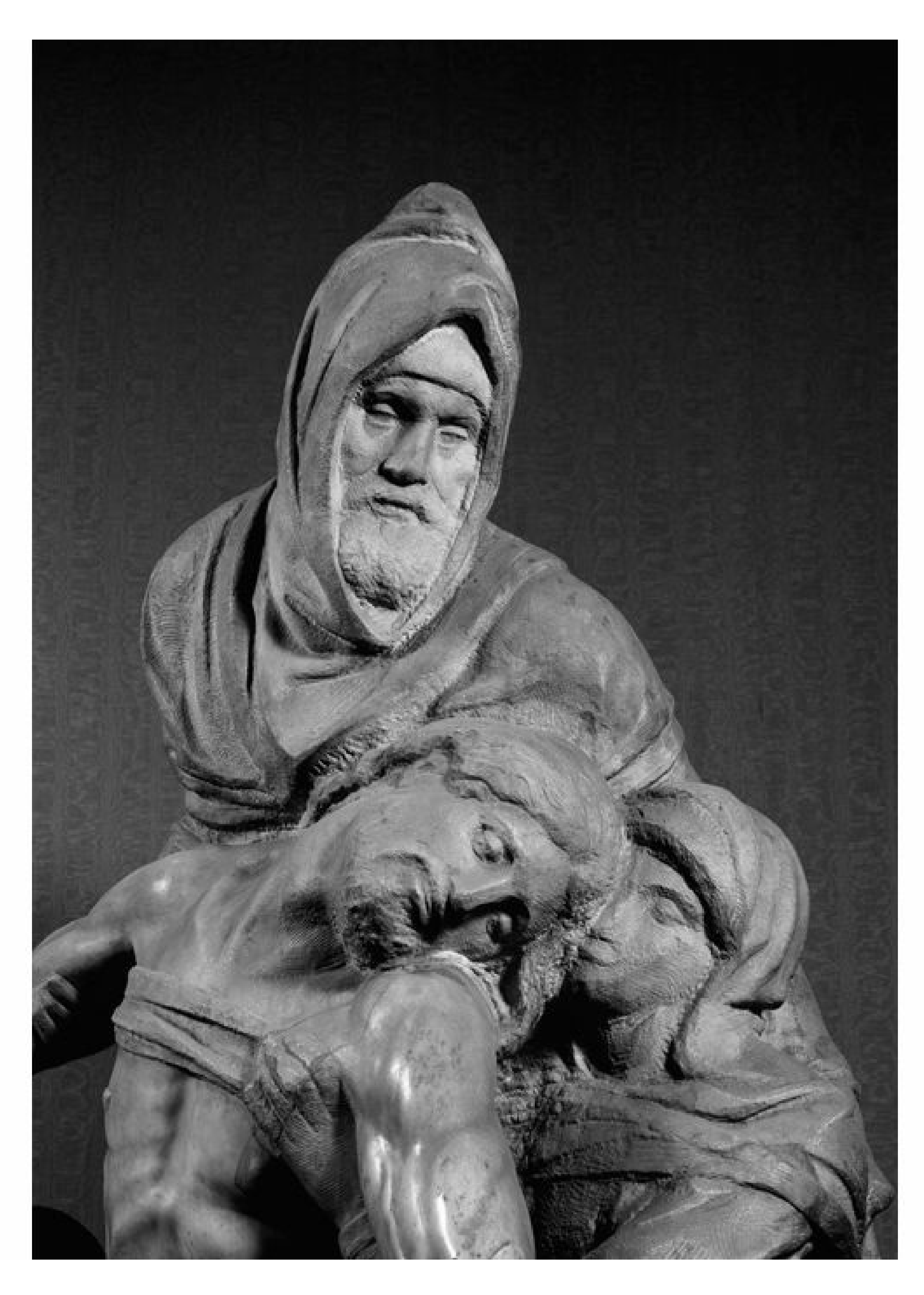
No cabe duda de que las actitudes de Miguel Ángel en materia de dinero eran de lo más peculiares. Lo atesoraba, prevaricaba al respecto, lo exigía en función de —cabe aventurar— una mezcla complicada de inseguridad financiera que se remontaba a su infancia y el empeño en obtener el debido respeto por parte de sus mecenas. Sin embargo, era capaz de obrar, como en esta ocasión, con una generosidad poco menos que abrumadora. El elemento común en ambas respuestas era, quizá, el control. Él iba a decidir cuánto merecía ganar, y también con quién ser espléndido con su dinero.

La cuestión de la pérdida de sus ingresos continuó acosando a Miguel Ángel a lo largo de los años que duró el pontificado de Pablo IV[1294]. Donato Giannotti intentó intervenir a su favor, pero sin éxito. Lo mismo hizo Sebastiano Malenotti, que estaba trabajando con Miguel Ángel como supervisor de las obras en la basílica de San Pedro y estaba viviendo en su

casa. Malenotti persuadió a los delegados que planteasen la cuestión al Papa, pero en vano. En marzo de 1556 Malenotti le confesó a Lionardo Buonarroti que Miguel Ángel estaba empezando a superar la pérdida de Urbino, pero que seguramente lo haría más rápidamente si recuperaba su salario. Había motivos, incluida la hostilidad del Papa, por los que no lo hizo. Pablo IV era un severo defensor reformista de la ortodoxia teológica[1295]. Se hizo enseguida muy impopular en Roma tratando de erradicar la prostitución, el juego y la blasfemia. Obligó a los judíos romanos a vestir prendas distintivas y los restringió a un gueto. Instituyó la censura en forma de un índice de libros prohibidos, y estuvo dándole vueltas a la idea de derribar la pared del altar de la Capilla Sixtina, lo que habría acarreado la destrucción de *El Juicio Final*. Seguramente la intención era esa, puesto que según Vasari, ya había pedido a Miguel Ángel que «limpiara» el fresco, dado que encontraba indecentes sus desnudos[1296]. Miguel Ángel dio a aquello una magnífica respuesta: «Decidle al Papa que este pequeño problema puede subsanarse con facilidad: que él subsane las cosas del mundo, pues las pinturas pueden subsanarse con prontitud». (Eso sí, no se lo dijo a la cara a Pablo, y parece improbable que nadie se lo repitiera)(158)[1297].

Pablo IV fue el heraldo de una era nueva e intolerante, pero en algunos aspectos se asemejó a predecesores como Julio II y Pablo III. Era un noble napolitano irascible, incapaz de resistirse a promover a sus parientes Carafa, y odiaba furiosamente a los españoles (lo que quizá estuviera motivado por la dominación española sobre su territorio natal). Al igual que Julio II, estaba decidido a expulsar a los bárbaros de Italia, pero tuvo mucho menos éxito que este.

Hacia mediados de 1556, un ejército español a las órdenes del duque de Alba estaba preparado para atacar Roma, y los ciudadanos comenzaron a temer una repetición del catastrófico saco de 1527[1298]. La ciudad estaba fortificada y se reforzaron las defensas a un coste que el embajador veneciano calculó en 80.000 escudos al mes. Aquellos inmensos gastos no hicieron demasiado bien. El 1 de septiembre Alba invadió los Estados pontificios y saqueó la localidad de Agnani el 15. Diez días más tarde, Miguel Ángel, acompañado por Malenotti y su nuevo criado, Antonio, partió rumbo al norte.



Cabeza de Nicodemo, de la *Pietà* (detalle), c. 1547-1555, mármol, Museo del Opera del Duomo, Florencia.

En una carta bastante insincera dirigida a Lionardo, Miguel Ángel sostuvo que su marcha había sido motivada por una peregrinación a Loreto[1299]. Es

cierto que cuando su fuente de ingresos flaqueó, las meditaciones de Miguel Ángel se orientaron a veces a la mejora de su alma mediante la peregrinación. Durante una de las interrupciones del suministro del dinero de los transportes del Po durante la década de 1540, llegó a plantearse viajar tan lejos como Santiago de Compostela. En aquella ocasión, sin embargo, estaba poniendo manifiestamente buena cara mientras emprendía una huida precipitada, la última en su largo historial.

La pequeña partida llegó a Spoleto, en las colinas de Umbria, y se quedó allí. Y por lo visto, Miguel Ángel disfrutó de sus vacaciones en el campo. Más tarde ese mismo año, escribió a Vasari para decirle que recientemente, «con grandes gastos y molestias», había viajado a las montañas, «de manera que menos de la mitad de mí ha regresado a Roma, porque en realidad la paz no se encuentra en ningún lugar salvo en los bosques»[1300]. Es una sorpresa descubrir a Miguel Ángel, tan despectivo con la pintura paisajística, disfrutando de las boscosas laderas de Umbria. Ahora bien, era hijo de una comunidad de montaña, Settignano, y había pasado algunos de los días más felices de su vida, así como los más ansiosos, en los Alpes Apuanos.

A finales de octubre fue llamado de vuelta a Roma. Las obras de San Pedro del Vaticano continuaban; no resulta sorprendente, sin embargo, que ahora que la tesorería tenía una deuda de un millón de escudos, a Miguel Ángel no le hubieran restituido el estipendio. A aquellas alturas, estaba a punto de regresar a Florencia. Solo necesitaba quedarse el tiempo suficiente como para terminar una maqueta de madera de la cúpula y la linterna de la basílica que había encargado —el remate definitivo del edificio— para que su diseño quedara fijado de manera inalterable. Entonces podría abandonar Roma. En una carta a la viuda de Urbino, Cornelia, anunció que regresaría a la Toscana a finales del verano[1301].

Entonces se descubrió un error catastrófico del que, al menos en parte, era responsable Miguel Ángel. Uno de sus dibujos había sido malinterpretado por Malenotti; en consecuencia, la cimbra de la bóveda sobre el ábside conocido como la capilla del rey de Francia se construyó mal y, por tanto, también una parte de la mampostería, que ahora habría de demolerse. Fue un duro golpe para la reputación y la autoestima de Miguel Ángel. «Si se pudiera morir de vergüenza y de dolor», escribió a Vasari, «estaría muerto»[1302].

Se culpó del error a Malenotti, que fue despedido, tras lo cual, según Miguel Ángel, este contó muchas mentiras al respecto. Aquel asunto fue algo extraño. Había ocurrido, según Miguel Ángel, porque su edad y su mala salud le habían impedido supervisar las obras apropiadamente. No obstante, si la confusión se había prolongado durante el tiempo suficiente para que se hubiera edificado parte de la bóveda, es que apenas visitó las obras en absoluto. Dicho de otra forma: era más responsable del error de lo que quiso reconocer. En cualquier caso, allí había munición añadida para sus detractores arquitectónicos: la obra —lenta ya de por sí— se retrasó aún más. Un obstinado orgullo hacía que ahora fuera imposible para Miguel Ángel marcharse de Roma.

*

Al arquitecto favorito del Papa, Pirro Ligorio (c. 1510-1583), le habría gustado, como es natural, hacerse cargo de la basílica de San Pedro él mismo, pero a Pablo IV —aunque no pagara a Miguel Ángel— le pareció que su asesoramiento era indispensable. En septiembre de 1558 el embajador florentino envió un mensaje acerca de la cantidad del tiempo de Miguel Ángel que acaparaba el Papa[1303]. El artista respondió que este requería su presencia todos los días y que mantenían largas conversaciones, la mayoría de las cuales Miguel Ángel las pasaba escuchando (ya que Pablo IV era célebre por su locuacidad).

Miguel Ángel quedó asombrado ante el número de proyectos que tenía en mente el Papa. Cuando le preguntó en qué consistían, este respondió que eran *«cose grande, grandissime»*. Al insistírsele más, comenzó a decir que las grandiosas nociones del Papa eran *«cose da…»* y luego se detuvo, antes de añadir: «No creo que sea decoroso llevarle la contraria a un papa». Así pues, por desgracia, nunca sabremos cómo iba a terminar Miguel Ángel aquella frase. La conversación, en cualquier caso, indica que empezaba a estar un poco harto de Pablo IV.

El embajador florentino fue informado de todo esto por Francesco Bandini (c. 1496-1562), que había conocido al artista durante la misa de la mañana en la iglesia de Santa Maria sopra Minerva. Era otro miembro de la comunidad banquera florentina en Roma de la que procedía una parte tan nutrida del círculo social de Miguel Ángel (y además era del mismo barrio que los

Buonarroti, el *quartiere* de Santa Croce)[1304]. Una vez más, se constituyó en torno al artista una guardia pretoriana de amigos y partidarios, entre los que estaban su nuevo criado, Antonio, y Bandini.

Fue Bandini, a su vez, quien le procuró a Miguel Ángel un ayudante inestimable en la persona de Tiberio Calcagni[1305], que actuaba menos como asistente que como amanuense visual. Había nacido en 1532 y procedía de las muchas familias de mercaderes florentinos que vivían en Roma. Su padre, Roberto, era dueño de un exitoso negocio de confección de vestimentas eclesiásticas. Estaba bien educado, a juzgar por la caligrafía de sus cartas, y ambicionaba llegar a ser pintor y escultor.

Le tocó en suerte a él la tarea de completar un par de obras que Miguel Ángel había abandonado. Una fue *Bruto*, y otra fue una *Pietà* con la que Miguel Ángel había tenido la intención de obsequiar a una iglesia; quería que la colocaran a los pies del altar donde se hiciera enterrar. Aquella *Pietà* había sido considerada como una gran obra maestra en ciernes, en parte por la tremenda dificultad de lo que Miguel Ángel estaba intentando hacer: esculpir cuatro figuras separadas interconectadas a partir de un bloque. Condivi la describió en términos de lo más entusiasta. Luego, quizá en 1545 o 1555, Miguel Ángel la hizo añicos.

Un día en el que Calcagni se encontraba en la casa de Macel de’ Corvi, preguntó a Miguel Ángel por qué había destruido la *Pietà* y por consiguiente «desperdiciado todo ese maravilloso esfuerzo»[1306]. Miguel Ángel respondió que una de las razones era que había perdido los estribos debido a que su querido —y ahora difunto— criado Urbino lo había atosigado para que la terminara.

Sin embargo, hubo otro motivo por el que la emprendió a mazazos con la escultura a medio terminar, que recuerda su agotadora y enfurecedora experiencia con el *Cristo de la Minerva:* se desprendió un fragmento del brazo de la Virgen y encontró una grieta en otra parte, percances ambos que le hicieron «odiar tanto la obra que perdió la paciencia y la rompió».

La habría reducido a escombros si Antonio no le hubiera persuadido de que se la entregara a Francesco Bandini. Este, que como tantas otras personas, ansiaba tener un Miguel Ángel, entregó a Antonio doscientos ducados para persuadir al artista de que permitiera a Calcagni encajar los fragmentos y terminar la escultura.

Así lo hizo, salvo que el pobre Calcagni nunca la llegó a terminar del todo antes de morir en 1556. Muchas partes estaban a la espera de los últimos toques de corte y pulido, y a Cristo todavía le faltaba la pierna izquierda, quizá porque esa parte, posiblemente la sección que contenía la funesta grieta, había quedado demasiado pulverizada para poder tallarse. La rodilla izquierda de Cristo apareció años más tarde en posesión de otro artista próximo a Miguel Ángel en sus últimos años, Daniele da Volterra.

Tal como se encuentra hoy en día, la *Pietà* es una mezcla de partes, algunas de ellas obviamente no talladas por Miguel Ángel, otras sin pulir o hechas un mosaico de esquirlas, más una figura tremenda amenazante: Nicodemo, que descuella como un gigante sobre el cadáver de Cristo y las minúsculas figuras de las dos Marías, la Virgen y Magdalena, a las que rodea con los brazos. En lugar de mirar por encima al grupo que tiene debajo, parece contemplar fijamente el vacío, taciturno, de manera que parece menos una escultura del salvador muerto llorado por esas santas mujeres que una escultura de alguien meditando al respecto. La figura encapuchada y barbuda era, como Vasari le explicó a Lionardo Buonarroti, un autorretrato[1307].

Si Vasari tuvo razón en identificar a aquel amable trol con Nicodemo, se trataba de una opción interesante, sobre todo tratándose de una escultura destinada a la tumba del propio Miguel Ángel. Nicodemo era un fariseo, que en el Evangelio de San Juan «se le apareció a Jesucristo de noche y le dijo: “Rabí, sabemos que has venido de Dios como maestro”». La asociación entre Nicodemo y la nocturnidad se repitió dos veces. Era un adorador secreto y nocturno. De ahí que, a mediados del siglo XVI, se denominara (orgullosa o críticamente) a quienes querían mantener oculta su verdadera fe —a los calvinistas en Francia, por ejemplo— «nicodemitas»[1308].

Cabe la remota posibilidad de que la elección de Nicodemo por parte de Miguel Ángel fuera una alusión a sus propias creencias ocultas: las que compartía con Pole y Vittoria Colonna. De lo que no cabe duda es de que había una asociación entre Miguel Ángel y la noche. La habían establecido sus enemigos —que se quejaban de que trabajaba de noche para que nadie pudiera ver lo que hacía—, sus biógrafos y el propio artista. De acuerdo con los cuatro sonetos que escribió al respecto, Miguel Ángel creía tener una afinidad de temperamento con la oscuridad, *il tempo bruno*. La noche era el tiempo de las sombras, de la melancolía y de meditar sobre la muerte, pero

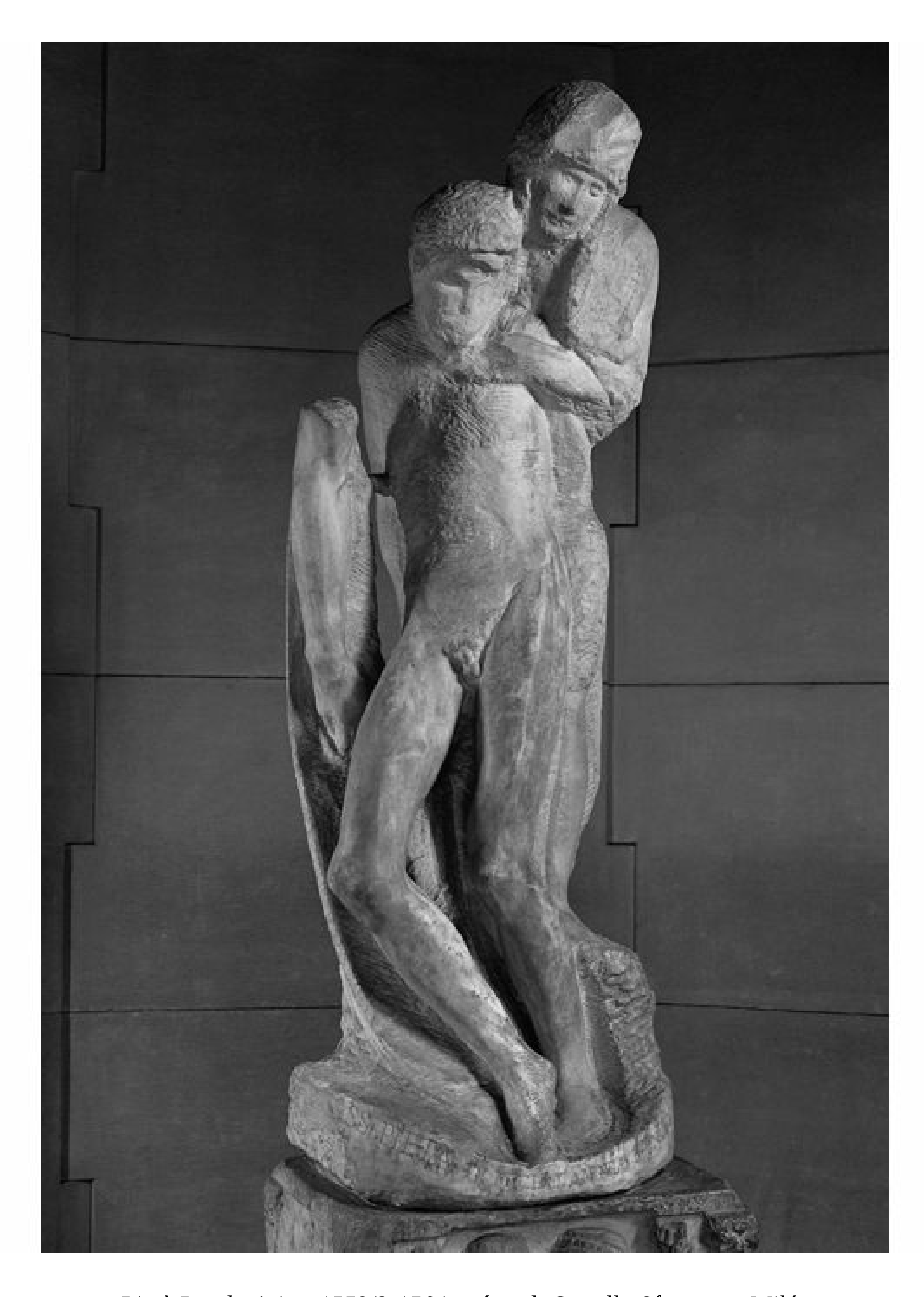
también del olvido y de los sueños.

«Oh, noche, tiempo dulce, aunque sea negro», escribió en el soneto 102, «con paz toda labor al fin terminas». En el soneto 104 describía cómo «quien hizo, y no de cosa alguna, el tiempo, que no estaba antes que ninguno, hizo con él dos partes, y al alto sol dio una, y otra, mucho más cercana, dio a la luna». Y añadía un poco más adelante: «A mí me consignaron el tiempo al que me asemejo desde parto y cuna»[1309].

Aquella era una serie de reflexiones fascinantes y —por el momento— alarmantes. No se sabe en qué año compuso estos poemas, pero parecen datar de una época posterior al periodo de la Capilla Médici, en la que la figura más extraordinariamente imaginativa era la de *Noche*. Era literalmente cierto, como anotó su padre, que Miguel Ángel había nacido de noche, «durante la cuarta o quinta hora antes del amanecer», es decir, aproximadamente entre la 1:30 y las 2:30 de la madrugada. No obstante, también acabó identificándose a un nivel profundo con las horas de la oscuridad y del secreto.

*

En agosto de 1559, tras una breve enfermedad, el papa Pablo IV murió, quizá porque se sintiera trastornado por una revuelta familiar por la que había hecho exiliarse a dos de sus rapaces sobrinos (uno de ellos cardenal), aunque posiblemente se tratara sin más de una de las fiebres estivales que en Roma mataban a tanta gente. Para celebrarlo, mientras agonizaba, el populacho romano destruyó una estatua con su efigie, destrozó su casa y también demolió la oficina de la Inquisición, cuyos archivos quemó y a cuyos prisioneros liberó (entre ellos al cardenal Morone, estrechamente aliado con Reginald Pole y, por tanto, seguramente también con Miguel Ángel)[1310].



Pietà Rondanini, c. 1552/3-1564, mármol, Castello Sforzesco, Milán

El cónclave subsiguiente volvió a estar muy dividido. Comenzó en septiembre y se prolongó durante más de tres meses. Finalmente, el día antes de las Navidades de 1559, fue elegido un nuevo papa: Giovanni Angelo

Médici (1499-1565), que adoptó el nombre de Pío IV[1311]. No estaba emparentado con los Médici de Florencia (procedía de una humilde familia de Milán) pero sí estaba estrechamente aliado con ellos. Su elección contó con el pleno apoyo del duque Cosme y también con el de Catalina, ahora llamada Catalina de Médici, reina madre de Francia(159)[1312]. Así pues, Miguel Ángel se aproximaba a una nueva década, y a su octogésimo quinto cumpleaños, con un nuevo señor papal, el séptimo y último.

Pío IV representó sin duda un borrón y cuenta nueva. Una de sus primeras acciones fue detener y juzgar a los sobrinos Carafa (ambos fueron posteriormente ejecutados). Otra fue restablecer el salario de Miguel Ángel, que volvió a cobrar de nuevo a partir de junio de 1560[1313]. El artista disponía una vez más de un mecenas entusiasta, y no tardó en embarcarse en una serie de nuevos proyectos.

Mientras el cónclave seguía dividido, los florentinos de Roma pidieron a Miguel Ángel que realizara diseños para su iglesia, San Giovanni dei Fiorentini, situada en la orilla del Tíber que estaba en frente de la basílica y del Vaticano, donde tantos miembros de la comunidad —como la familia de Tiberio Calcagni— vivían y trabajaban. Debió ayudar que Francesco Bandini fuera uno de los delegados encargados del proyecto. «Para esta obra arquitectónica», Vasari explicó, «dado que su ancianidad significaba que ya no podía trazar líneas rectas, Miguel Ángel echó mano de Tiberio, que era un joven modesto y educado»[1314]. De manera que fue Calcagni quien preparó dibujos medidos para cinco proyectos distintos de la iglesia; la colonia florentina finalmente escogió uno de ellos, para la que Calcagni también realizó un modelo en arcilla y luego otro en madera.

«Una vez hecha la elección», prosiguió Vasari, sin un ápice de ironía, «Miguel Ángel les dijo que si ponían en práctica el diseño producirían una obra superior a cualquier cosa realizada por los griegos o por los romanos: palabras distintas a cualquiera que hubiera empleado él, antes o después, pues era un hombre modesto».

Y en efecto, no era necesaria ninguna falsa modestia. De haber sido construida de acuerdo con este plan —cosa que, lamentablemente, no sucedió—, San Giovanni dei Fiorentini habría sido algo sin precedentes y extraordinario[1315]. El diseño era básicamente circular, dotado de una serie de capillas elípticas arracimadas en torno a la circunferencia como frutas en

un tallo, que alternaban con secciones más voluminosas y con las esquinas cuadradas que contenían los tres porches de entrada y, en el lado restante, el altar principal. Más de medio siglo antes de que apareciera el estilo barroco, aquello se asemejaba mucho a un edificio barroco.

Otro proyecto, menos ambicioso, para la capilla Sforza adjunta a la iglesia de Santa Maria Maggiore, realmente llegó a completarse[1316]. Las dos paredes laterales no son planas, ni curvas, ni tienen ninguna forma geométrica estándar, sino que están flexionadas como dos muelles atrapados entre columnas gigantes y apuntalando las paredes de manera que toda la estructura parece encontrarse en un estado de tensión. También en este proyecto, Tiberio Calcagni actuó como diputado y lugarteniente de Miguel Ángel.

Tras el instante de furia y frustración en que la emprendió a mazazos con la *Pietà* con su autorretrato como Nicodemo, Miguel Ángel empezó otra escultura más con el mismo tema. Tenía necesidad de seguir practicando su arte primordial. O, en palabras de Vasari, era necesario «para él encontrar otro bloque de mármol, para que pudiera seguir utilizando su cincel todos los días»[1317].

Esta última *Pietà*, como la vemos hoy, está menos inacabada que semidestrozada por su autor. No está claro si, cuatro siglos y medio más tarde, deberíamos considerarla como una obra de arte —digamos una muestra de expresionismo fragmentado y premoderno— o como expresión de un proceso que se vio interrumpido.

Las dos figuras, la madre que sujeta a su hijo muerto, vistas desde algunos ángulos, parecen aferradas una a otra. Hasta puede parecer que es el hijo el que sostiene a la madre. El rostro enjuto de esta y las extremidades endebles y menguadas evocan la frase de Shakespeare acerca de «un pobre animal, desnudo y ahorquillado». Quizá de forma accidental, recuerde a una reflexión sobre los achaques de la vejez.

En la actualidad, este mármol, conocido como la *Pietà Rondanini*, se encuentra en el museo del Castello Sforzesco, Milán, donde se encuentra enclaustrado en un escueto anillo de paneles de hormigón diseñado al estilo brutalista. Quizá una descripción más precisa sería decir que es más una muestra de excavación que una obra de arte: el resultado del esfuerzo del artista por descubrir un grupo satisfactorio de figuras en una obra

parcialmente terminada que había abandonado (de ahí que, de manera surreal, la escultura, tal cual está, tenga un brazo de Cristo amputado adicional). Lo que es innegable es que esta última y conmovedora escultura demuestra que el ansia de Miguel Ángel por encontrar una forma mejor y más fiel en el interior del bloque no había menguado.

Lo mismo cabe decir de una sucesión de dibujos de la crucifixión con dos figuras auxiliares procedente de sus últimos años. Estos dibujos parecen esfumarse en una neblina de ectoplasma. En parte, eran el resultado de sus manos temblorosas y de su vista cada vez más deteriorada, pero si se miran con atención estas hojas, se hace evidente que la telaraña de líneas finas no es un intento de oscurecer el contorno, sino el resultado de una serie de esfuerzos por clarificarlo.

Condivi alabó dos facultades que el artista poseía en grado sumo. La primera era la memoria, que en el caso de Miguel Ángel era tan retentiva «que, habiendo pintado miles de figuras como se conoce, no ha hecho jamás una que se parezca a otra ni en su rostro ni en su actitud. Incluso le he escuchado decir que jamás traza una línea sin recordar si la ha hecho antes, y borrándola si la ha de ver el público»[1318].

La segunda facultad de la que Miguel Ángel estaba casi sobrenaturalmente dotado, según Condivi, era la imaginación, hasta tal punto que era uno de los motivos de su insatisfacción crónica con su propia obra: «Tiene también una poderosa virtud imaginativa, lo que acarrea que a menudo esté descontento con sus obras y siempre las desdeñe, pues le parece que la mano no conseguía llegar a la idea que se había formado»[1319].

Contra este pasaje, Tiberio Calcagni escribió, no una corrección, sino una confirmación[1320]. Es evidente que a Miguel Ángel, al escuchar o volver a leer ese pasaje, le impresionó la lección que contenía para un artista joven como Calcagni. «Me dijo que era cierto: si quieres que te vaya bien, varía siempre lo que hagas; más vale cometer un error que repetirse».

El anverso de aquello era, para Miguel Ángel, una desestimación poco menos que cruel de su propia obra, que desembocó en los destrozos infligidos a sus dos últimas esculturas, y también, como hemos visto, en las recurrentes quemas de bocetos. Las obras supervivientes en papel —quizá alrededor de unas quinientas— son los remanentes de muchas miles, la mayoría de ellas destruidas por el propio Miguel Ángel o por órdenes suyas.

Y las quemas en cuestión siguieron produciéndose.

Por decirlo una vez más en palabras de Vasari: «Sé a ciencia cierta que poco antes de morir quemó gran cantidad de sus dibujos, bocetos y bosquejos, para que nadie pudiera ver los esfuerzos que soportó y las formas en que puso a prueba su genio, no fuera a ser que pareciera menos que perfecto»[1321].

*

Durante más de cuarenta años Miguel Ángel había estado lamentándose de que era un viejo y de que la muerte ya no podía estar lejos. Sin embargo, ahora era realmente un anciano y tenía claras premoniciones de su muerte. A primera hora de una mañana de agosto de 1561 se derrumbó[1322]. Sucedió mientras trabajaba, descalzo, en la habitación en la que esculpía y almacenaba el mármol. Después de que llevara allí durante casi tres horas, su criado Antonio le oyó caerse y lo descubrió, tendido en el suelo e inconsciente, con el gesto distorsionado y las extremidades retorcidas. Como era de esperar, Antonio concluyó que su señor estaba muriendo. Francesco Bandini y Tommaso de Cavalieri se apresuraron a acudir a su lado.

Con ellos se presentó también Tiberio Calcagni, que describió lo sucedido en una carta a Lionardo Buonarroti: «Cuando llegamos nos encontramos que había recobrado el sentido y que estaba mucho mejor. Es más, nos rogó que nos marcháramos y que no lo molestáramos para que pudiera dormir». A lo largo de los siguientes días se recuperó, aunque estaba claro que lo había perturbado lo que fuera que le hubiera sucedido —quizá una pequeña apoplejía— y durante un tiempo, en palabras de Calcagni, «pareció vivir en un universo imaginario».

No obstante, aún tenía más obras que inventar y más batallas que librar. El 29 de agosto Miguel Ángel se subió a lomos de su caballo y, una vez más según Calcagni, «cabalgó para ir a trabajar en sus diseños para la Porta Pia», la imaginativa y festiva puerta de las murallas orientales de Roma, que estaba diseñando para su nuevo mecenas, el papa Pío IV.

Aquella fue una de sus últimas y más extraordinarias creaciones[1323]: la fantasía de una puerta que rompía deliberadamente todas las reglas arquitectónicas y que se parecía, en uno de los dibujos que hizo de cara al proyecto —y en el que los contornos se movían y se volvían borrosos, como

en sus tardíos estudios de la crucifixión—, al portal que no tardaría en atravesar: la puerta de ingreso a otro mundo.

Se trataba, sin embargo, de solo una parte de una concepción más grande: una vista panorámica, que ofrecía un punto de fuga en el extremo final de la Via Pia, una larga avenida que atravesaba la ciudad. Las largas calles de la Roma barroca suelen considerarse como la invención de un papa posterior, Sixto V (r. 1585-1590) y de su arquitecto, Domenico Fontana, pero, como ha argumentado James Ackerman, el prototipo era la Via Pia, y por tanto, el mérito corresponde a Pío IV y a Miguel Ángel[1324].

*

En muchos aspectos, a pesar de envejecer y hacerse cada vez más débil, más religioso y más lúgubre, Miguel Ángel nunca cambió. La increíble vitalidad de sus ideas seguía presente, igual que las pautas sentimentales fundamentales, entre ellas (como ya hemos visto) la propensión a excluir de su existencia incluso a sus mejores amigos. Tommaso de Cavalieri, el mayor amor de su vida, acabaría padeciendo este tratamiento.

Cuál fue el motivo es algo imposible de saber, pero existe una carta seria y afectuosa con fecha del 15 de noviembre de 1561 de Tommaso[1325], que ya no era el bello adolescente de treinta años atrás, sino un esposo y padre de familia de mediana edad. Alguien, sospechaba, había estado contándole mentiras al artista sobre él: «Te digo con franqueza que si no me quieres como amigo, puedes hacer lo que te plazca, pero no puedes obligarme a dejar de ser amigo tuyo. Estaré siempre a tu servicio». Fuese cual fuese el motivo de la riña, quedó olvidado.

Miguel Ángel conservó su *terribilità* hasta el postrer momento; a los ochenta y ocho años seguía siendo formidable. Su último adversario fue el escultor y arquitecto florentino llamado Nanni di Baccio Bigio (c. 1513-1568)[1326]. Bigio llevaba mucho tiempo figurando entre los detractores de Miguel Ángel y diciéndole a todo aquel que quisiera escucharlo que los diseños de aquel anciano eran demenciales, infantiles y ruinosamente prohibitivos. En abril de 1562 pidió al duque Cosme que recurriera a su influencia sobre el papa Pío IV para que él sustituyera a Miguel Ángel en las obras de la basílica de San Pedro. El duque respondió que jamás haría tal cosa mientras Miguel Ángel estuviera vivo, pero que haría lo que pudiera

para ayudara a Bigio más adelante. Un año después, no obstante, Bigio se abalanzó sobre una oportunidad.

En agosto de 1563 Casare Bettini, el supervisor de las obras de la basílica, fue asesinado por el cocinero del obispo de Forli (que lo sorprendió en flagrante delito con su esposa). Eso dejó un vacío que fue llenado en contra de los deseos de Miguel Ángel por Bigio, que había estado contándoles —como siempre— a los delegados que en el edificio se estaban cometiendo errores desastrosos. La reacción de Miguel Ángel fue solicitar una audiencia con el Papa, y ofrecerle acto seguido su dimisión diciendo que si los delegados y el Papa ya no lo consideraban capaz de acabar el trabajo se retiraría a Florencia y pondría fin a sus días allí.

El resultado fue una victoria decisiva. Las acusaciones de Bigio fueron investigadas, se descubrió que carecían de fundamento y, en palabras de Vasari, «fue desdeñosamente despedido en presencia de muchos nobles» (si bien eso no evitó que el coriáceo sujeto emprendiera una nueva campaña para obtener el puesto la misma noche en que, como él mismo dijo, «plugo a Dios poner fin a los días de Miguel Ángel»).

Durante unos meses más Miguel Ángel siguió al mando, pero la vida se le estaba escapando de las manos. El 28 de diciembre escribió una última carta a Lionardo Buonarroti dándole las gracias (por una vez, gentilmente) por «doce excelentísimos y deliciosos quesos de *marzolini*» y disculpándose por no haber respondido a varias cartas de su sobrino, pues ya no podía utilizar la mano para escribir[1327]. Murió solo seis semanas más tarde.

*

Algunas semanas antes de que muriera Miguel Ángel, el 21 de enero, el Concilio de Trento había emitido un decreto exigiendo que se taparan aquellas partes de *El Juicio Final* consideradas obscenas[1328]. El trabajo comenzó en agosto de ese año, emprendido por el amigo de Miguel Ángel, Daniele da Volterra, que les puso *brague*, o paños menores, a varias figuras. El proceso de cubrir la desnudez de las creaciones de Miguel Ángel con suspensorios y briznas de paños voladores se prolongó durante siglos, al menos hasta la década de 1760.

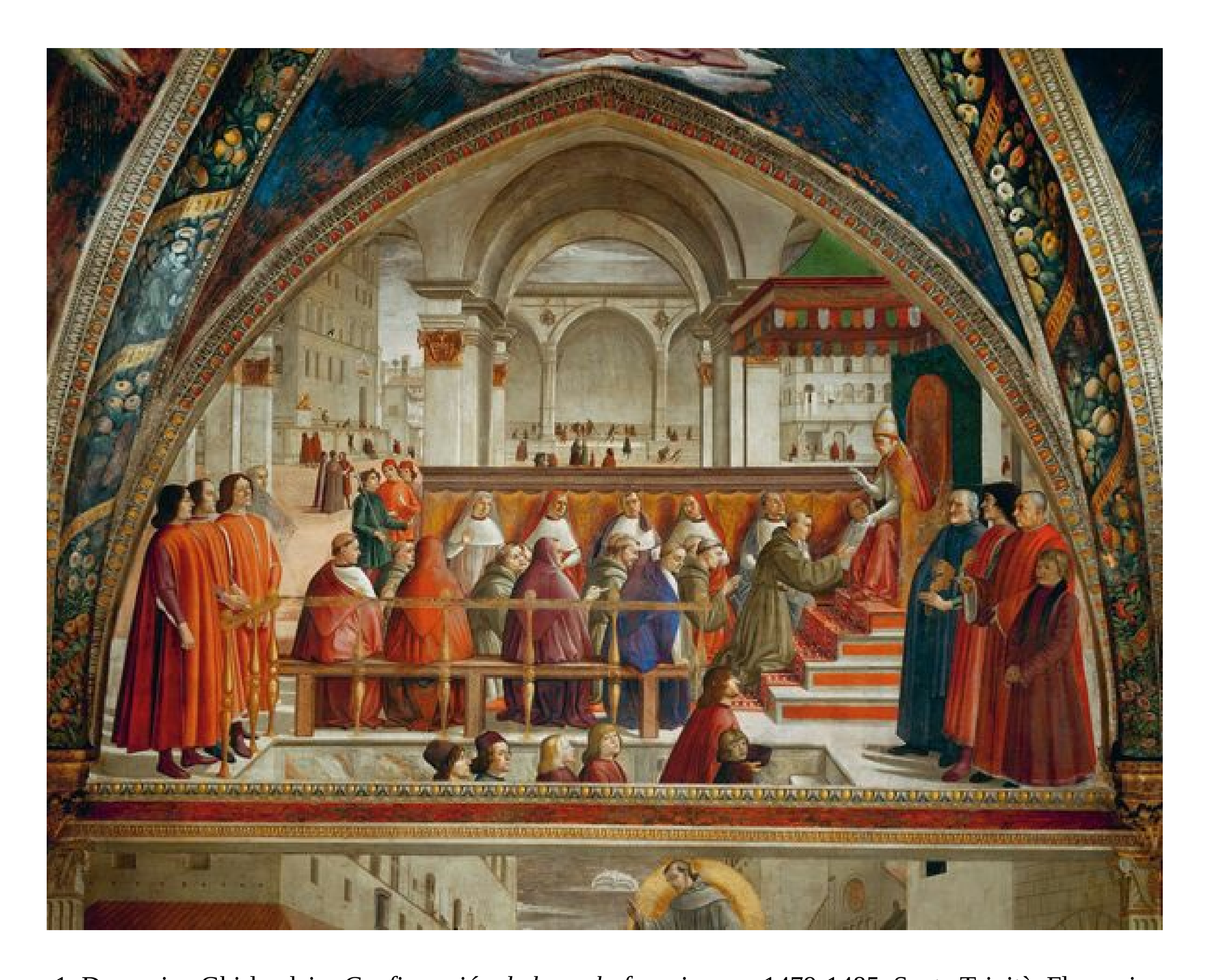
Pese a todos los esfuerzos de Miguel Ángel y sus admiradores, a largo plazo sus intenciones para el diseño de la basílica de San Pedro fueron

desestimadas. La cúpula la completó en 1580-1585 Giacomo della Porta, que aumentó su altura y su curvatura, e introdujo otros cambios. Medio siglo después de la muerte de Miguel Ángel se realizó una alteración mucho más drástica: se añadió una nave, como siempre habían deseado numerosos clérigos. En consecuencia, el efecto de conjunto quedó transformado tanto interior como exteriormente. La iglesia que había construido Miguel Ángel solo puede verse por detrás, en los jardines del Vaticano, a los que se permite acceder a muy pocos visitantes.

Al igual que la tumba de Julio II, San Pedro del Vaticano acabó siendo, al menos en parte, un fracaso. En otros sentidos, sin embargo, a la muerte de Miguel Ángel le sucedieron triunfos. En Florencia, cuatro meses después de la llegada de su cadáver y de su entierro, en marzo, se celebraron unas magníficas honras fúnebres. Se erigió un catafalco de diecisiete metros de alto en la iglesia de San Lorenzo, adornada con figuras reclinadas del Tíber y del Arno para simbolizar sus dos centros de actividad, cortinajes, otras estatuas y un ciclo de pinturas con escenas de su vida, poco menos que si se tratara de un santo: su encuentro con Lorenzo de Médici en el jardín de las esculturas; su construcción de las fortificaciones de San Miniato; pintando *El Juicio Final;* escribiendo poesías; presentando su modelo de la cúpula de San Pedro a Pío IV[1329]. Una inscripción lo describió como «el máximo pintor, escultor y arquitecto que nunca viviera».

Cuatro siglos y medio después, habrá quien ponga en entredicho alguna que otra de tales afirmaciones, pero hay algo indiscutible. Miguel Ángel transformó todas las artes en las que trabajó, pero hizo algo aún más fundamental: gracias a su ejemplo y su ambición sin límites, transformó la noción de lo que podía ser un artista. Quizá sea ese el mayor de sus logros.

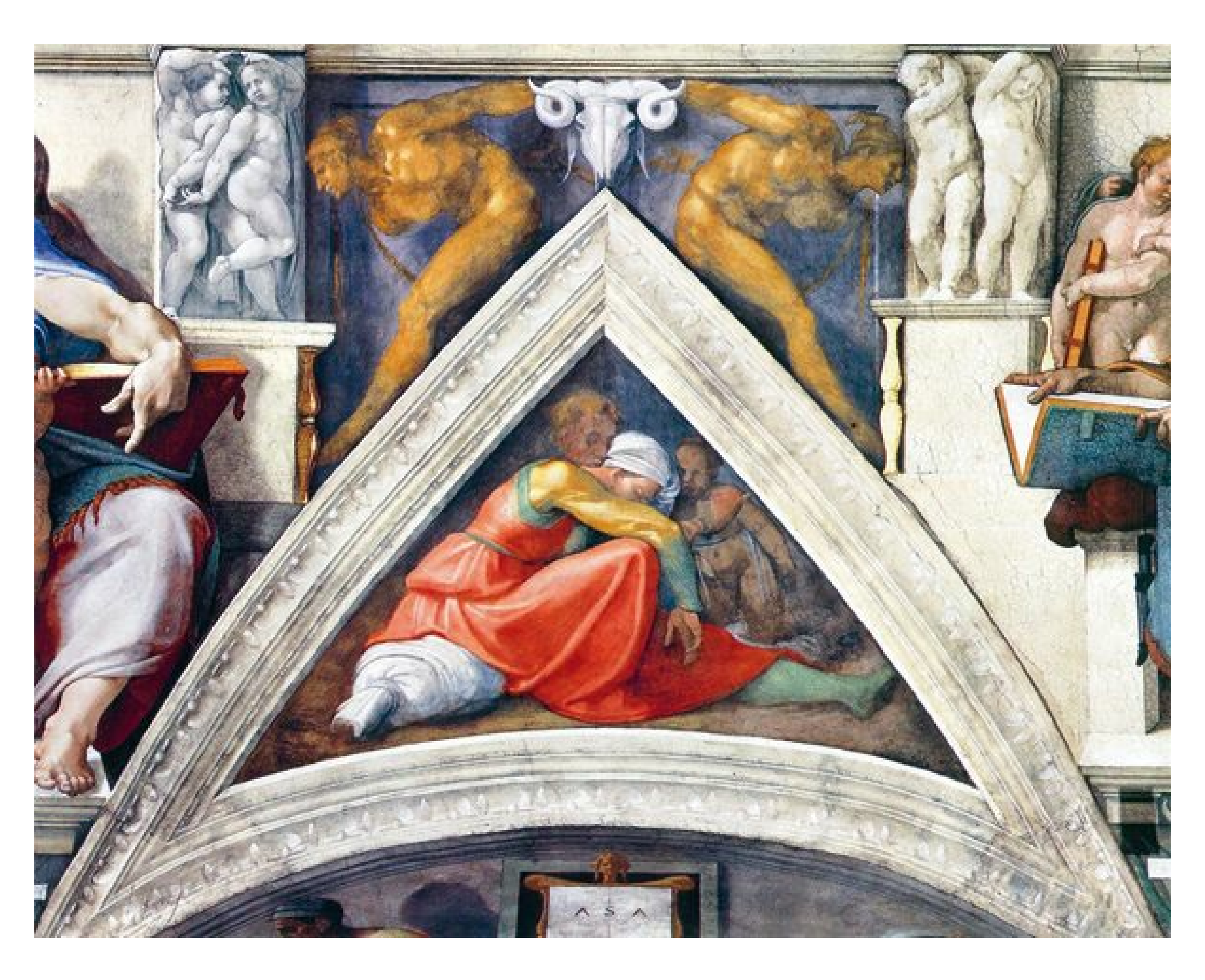
Álbum



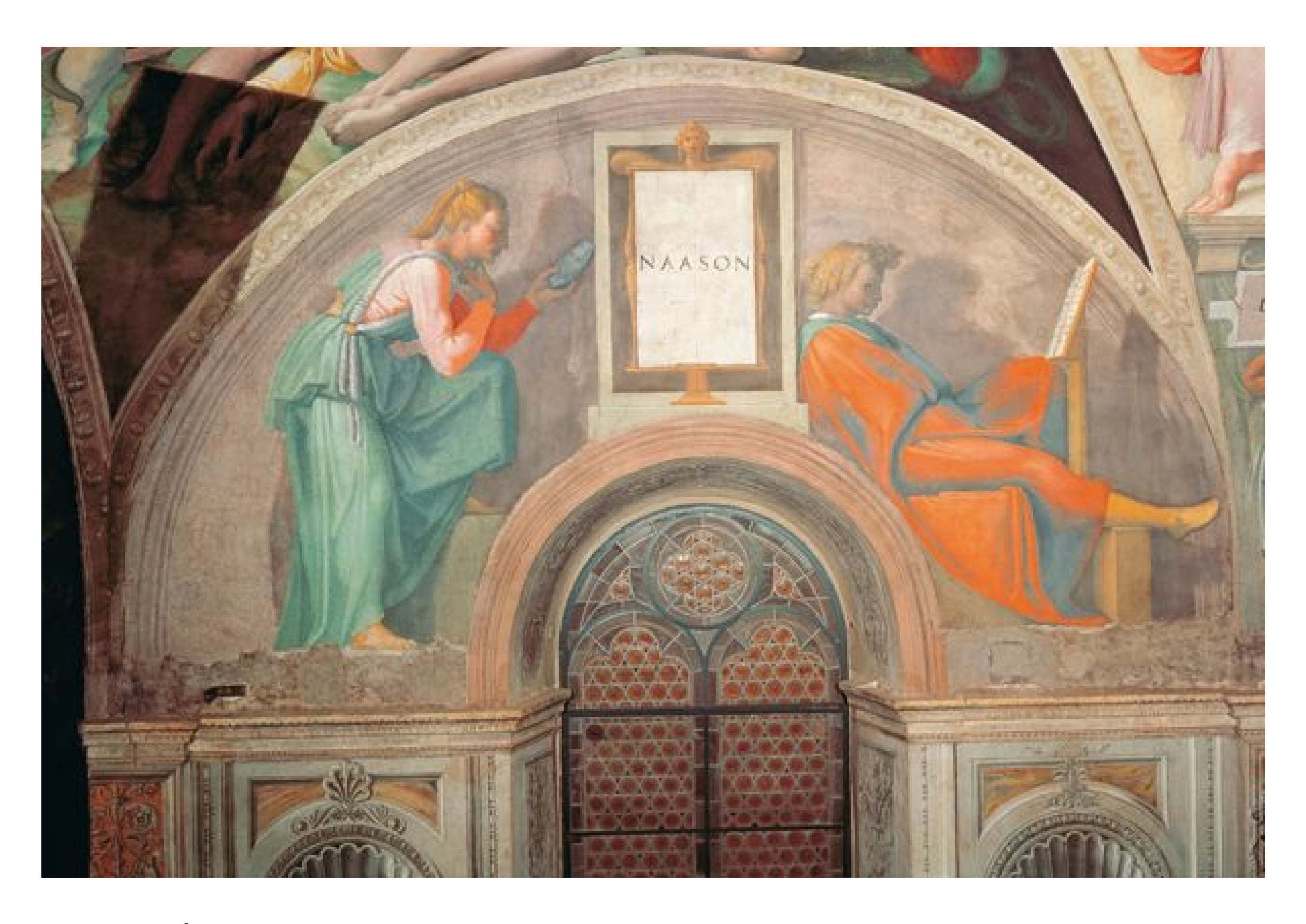
1. Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla franciscana*, 1479-1485, Santa Trinità, Florencia.



2. Miguel Ángel, *Antepasados de Cristo*, 1508-1512, techo de la Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma.



3. Miguel Ángel, detalle de enjuta con *Antepasados de Cristo*, 1508-1512, techo de la Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma.



4. Miguel Ángel, detalle de luneta con *Antepasados de Cristo*, 1508-1512, techo de la Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma.



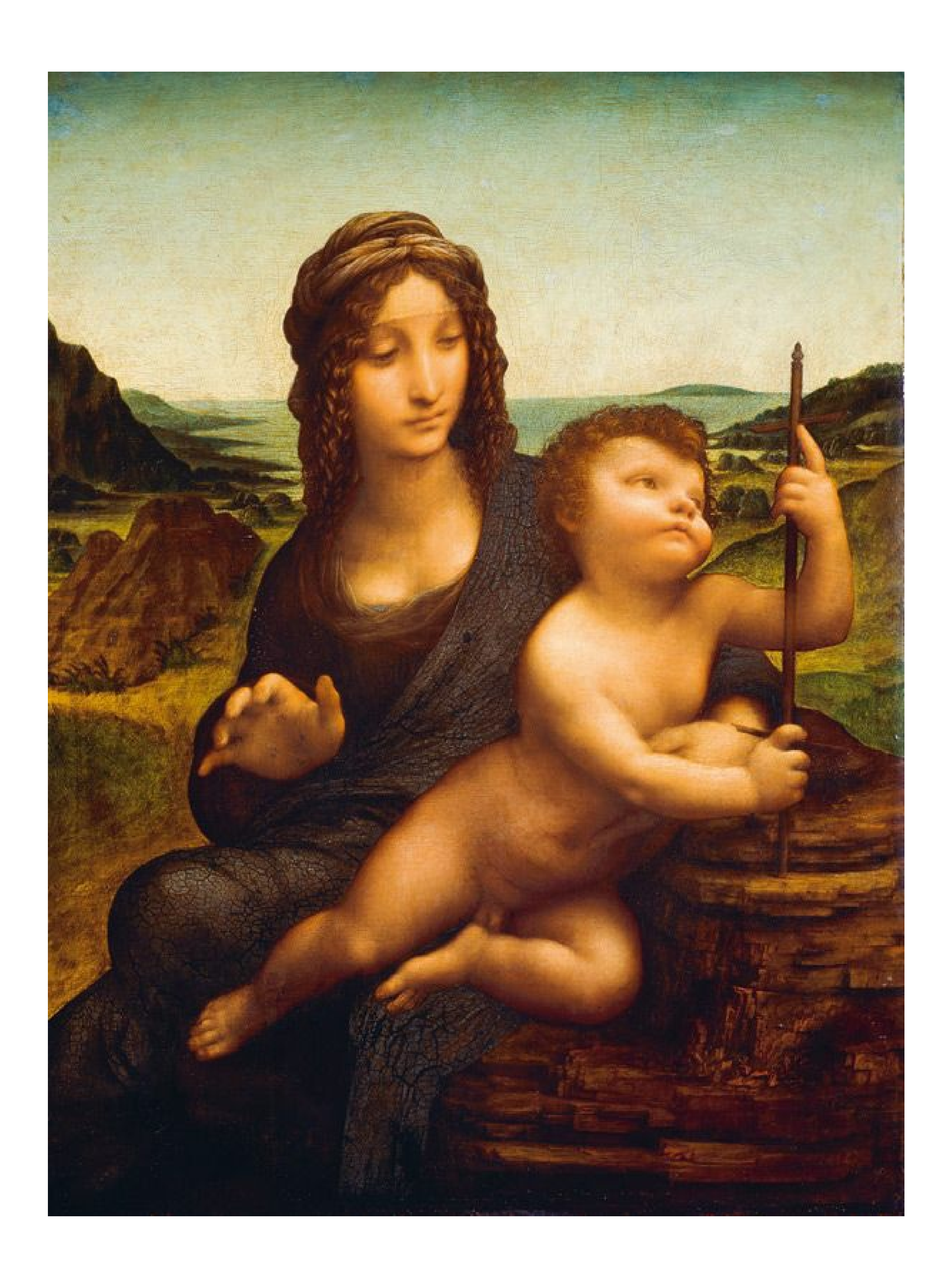
5. Miguel Ángel (?), *La tentación de san Antonio*, c. 1487-1488, Kimbell Museum of Art, Fort Worth, Texas.



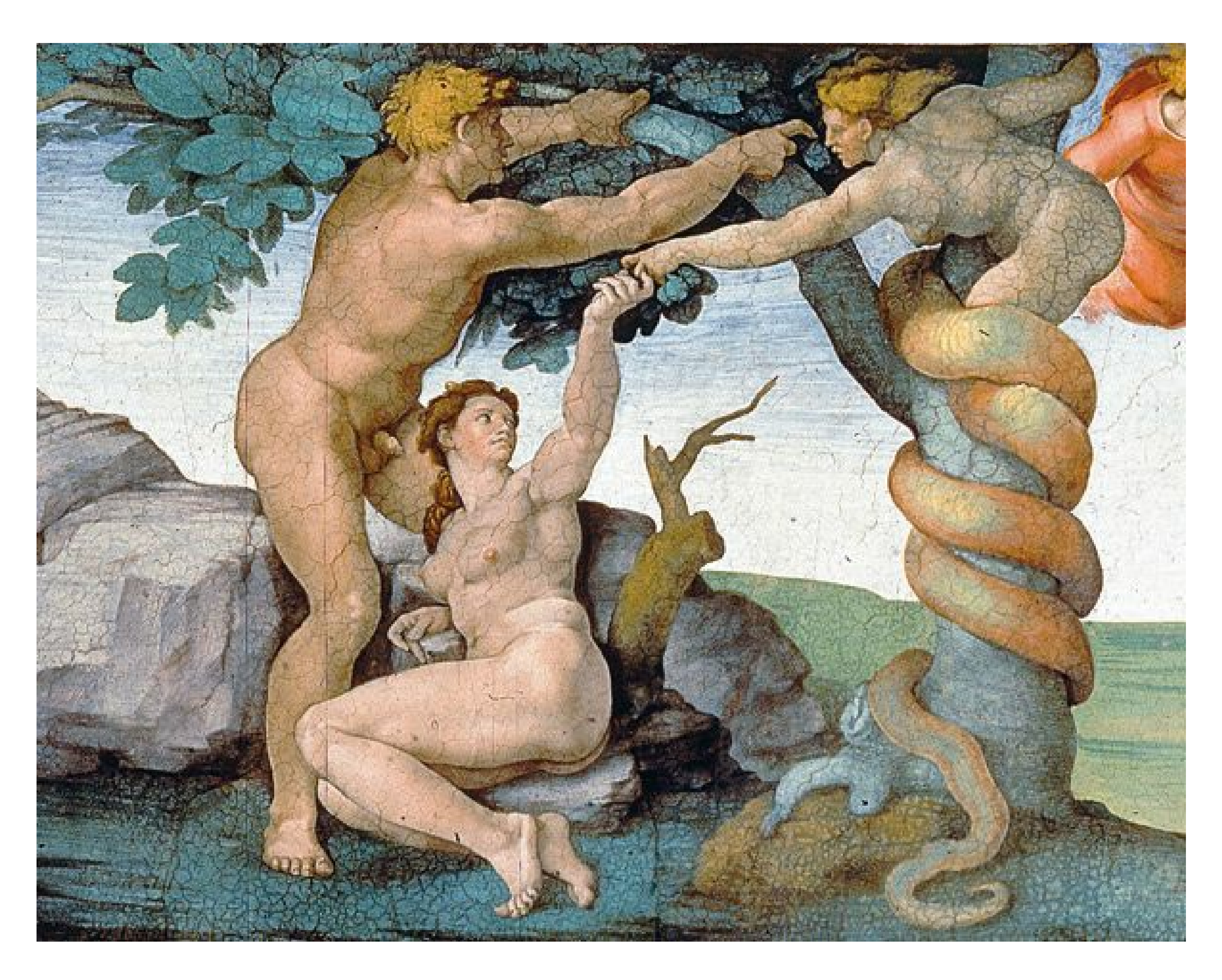
6. Miguel Ángel, *La Madonna de Mánchester*, c. 1496, témpera sobre madera, inacabado, National Gallery, Londres.



7. Miguel Ángel, *Santo Entierro*, c. 1500-1501, témpera sobre madera, inacabado, National Gallery, Londres.



8. Leonardo da Vinci, *Virgen de la rueca*, c. 1501, óleo sobre nogal, colección privada, prestada a las National Galleries de Escocia, Edimburgo.



9. Miguel Ángel, techo de la Capilla Sixtina. Detalle: *La caída del hombre;* indicio terrenal de Miguel Ángel de que el pecado sexual sigue a la tentación en el jardín de Edén. Fresco, El Vaticano, Roma.



10. Rafael, *La escuela de Atenas* (detalle), 1509-1510, fresco, Stanza della Segnatura, El Vaticano, Roma. Heráclito, o «el Pensador», está ubicado abajo a la derecha, sentado en los escalones, su cabeza apoyada en una mano, una pluma en la otra. Podría tratarse de un retrato de Miguel Ángel y es definitivamente una imitación de sus profetas recién pintados en el techo de la Capilla Sixtina.



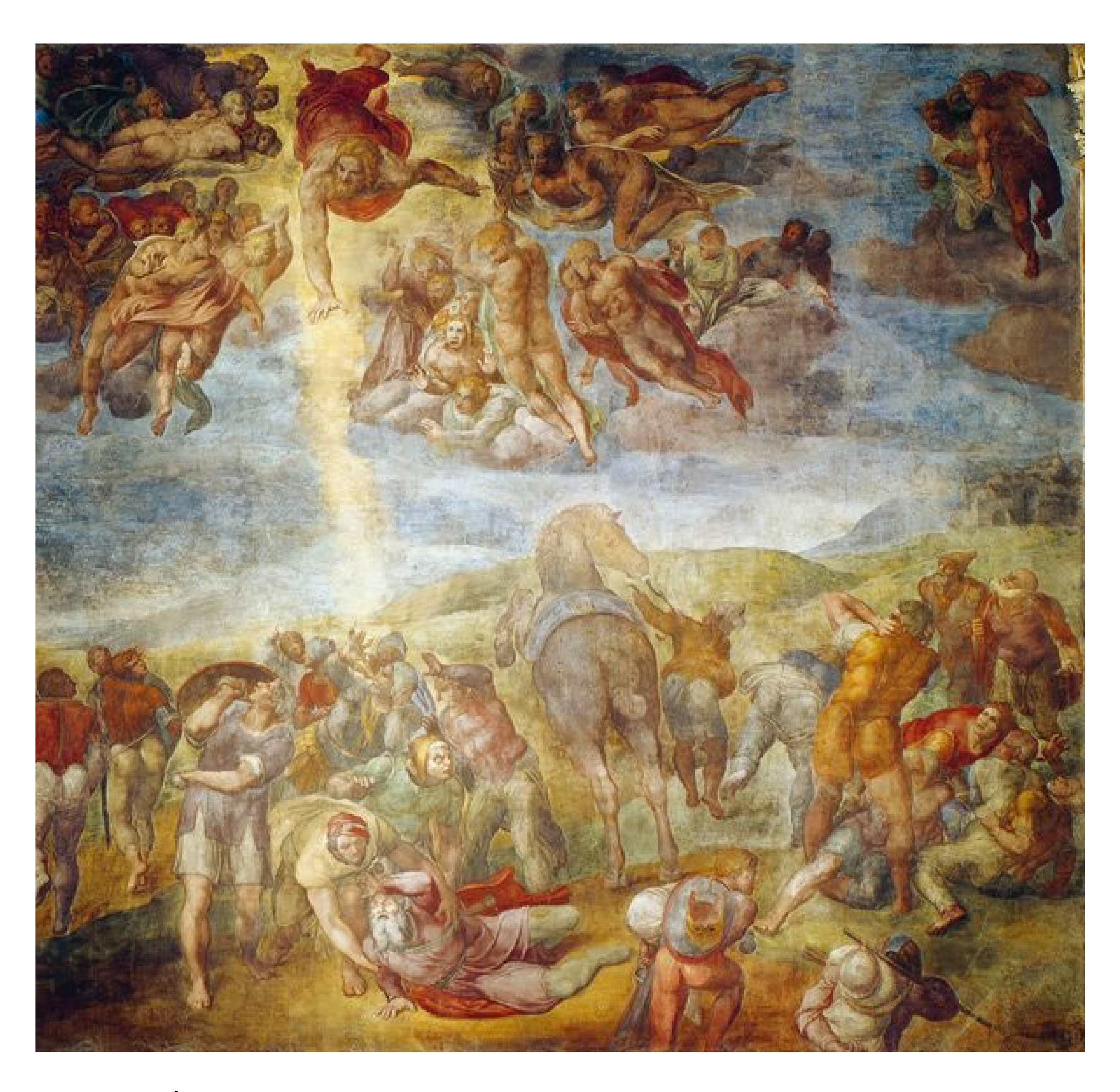
11. Sebastiano del Piombo, *Resurrección de Lázaro*, 1517-1519, óleo sobre madera transferido a lienzo, National Gallery, Londres.



12. Miguel Ángel, *El Juicio Final*, 1536-1541, fresco, Capilla Sixtina, El Vaticano, Roma.



13. Rafael, *La transfiguración*, 1518-1520, óleo sobre madera, Pinacoteca, Museo Vaticano, El Vaticano, Roma.



14. Miguel Ángel, *Conversión de san Pablo*, 1542-1545, fresco, Capilla Paulina, El Vaticano, Roma.



15. Miguel Ángel, *Crucifixión de san Pedro*, 1545-1549, Capilla Paulina, El Vaticano, Roma.

Agradecimientos

Sospecho que lo habitual es que los biógrafos reaccionen en una de dos formas a la experiencia de pasar años en compañía de sus temas. O bien acaban aborreciéndolos o adorándolos. No faltan motivos para tenerle aversión a Miguel Ángel Buonarroti. Es fácil comprender el comentario de Giovanni Battista Figiovanni según el cual no habría bastado la paciencia de Job para lidiar con aquel hombre durante un día entero. Ahora bien, estoy seguro de que a mi familia, mis amigos y mis editores no les faltaron motivos para decir lo mismo de mí mientras yo lidiaba con este proyecto. Y yo a mi vez tuve abundantes ocasiones para comprender los problemas de Miguel Ángel mientras trabajaba año tras año en descomunales empresas que había emprendido en un momento de embriagador optimismo.

Para mí, a pesar de todo ello, pasar tanto tiempo llegando a conocer mejor a este hombre inmensamente talentoso, neurótico, complicado y cascarrabias, pero en última instancia cautivador, ha sido una experiencia fascinante. Espero que el lector comparta este sentimiento.

Mi pretexto para aportar algo a los Alpes Apuanos de bibliografía ya existente sobre Miguel Ángel era la magnitud misma de dicha literatura. El volumen de la documentación contemporánea acerca de su vida y sus asuntos, la masa de libros y ensayos académicos, su enorme longevidad y los tumultuosos acontecimientos históricos que vivió, a menudo muy de cerca: todo ello conspira para dificultar la visión del hombre y de la obra como un todo coherente.

Ese, no obstante, era mi objetivo. También he intentado equilibrar su vida de una manera que dé el debido peso a su juventud, sobre la que existen relativamente pocos datos, en relación con la mediana edad y la vejez, de las que datan el grueso de sus cinco volúmenes de correspondencia, la mayor parte de sus poemas y todas las memorias contemporáneas.

Al atreverme a emprender este libro he de reconocer mi deuda con generaciones de estudiosos. Entre aquellos cuyos conocimientos y descubrimientos acerca de Miguel Ángel me han resultado especialmente útiles, me gustaría mencionar a Caroline Elam, Rona Goffen, Rab Hatfield, Michael Hirst, Alexander Nagel, James Saslow y William Wallace. En lo relativo al trasfondo histórico más amplio, me he inspirado en gran medida en las obras de Cecil Clough, J. R. Hale, F. W. Kent, Lauro Martines, Diarmaid MacCulloch, Michael Rocke y T. Price Zimmermann. Quiero dar las gracias a Michael Hall y David Ekserdjian, que emprendieron la heroica tarea de leer el manuscrito y realizaron muchas sugerencias de incalculable valor.

Me ha resultado de gran valor conversar con Patrick Boyde y Carol Plazzotta. George Shackelford y Claire Barry compartieron conmigo sus conocimientos acerca de *La tentación de san Antonio* en el Kimbell Art Museum. Martin Clayton no solo me ayudó con la cuestión de las disecciones renacentistas, sino que se ocupó de que pudiera pasar una tarde verdaderamente memorable hojeando cajas llenas de dibujos de Miguel Ángel. Richard Rex compartió conmigo sus amplios conocimientos acerca de la historia y la teología de comienzos del siglo XVI durante la época de la Reforma y de la Contrarreforma. Los dos tuvieron la amabilidad de leer y comentar secciones del texto. Tanto Alessandra Masolini como Erika Favoro me proporcionaron una ayuda inestimable con las traducciones del toscano del siglo XVI.

Estoy en deuda con Lida Cardozo-Kindersley por instruirme en las técnicas elementales de la escultura, y también con Mark Evans, del Victoria and Albert Museum, y Arnold Nesselrath, de los Museos Vaticanos, por darme la oportunidad no solo de ver los tapices de Rafael colgados en sus posiciones originales, sino también de pasar una tarde en la Capilla Sixtina, sin visitantes e iluminada solo por el sol romano de agosto.

Como siempre, mi primera lectora y consejera ha sido mi esposa, Josephine, y también para una serie de capítulos en estado de borrador, mi hijo Tom, que me ayudó a compilar la bibliografía y que contribuyó en diversos momentos a la evolución del texto. Mi editora en Fig Tree, Juliet Annan, ha sido tan fundamental a la hora de alentar este libro en distintas etapas de su gestación como lo fuera cualquier papa en los proyectos de

Miguel Ángel. Hizo numerosas sugerencias de gran valor acerca de la estructuración del texto, al igual que Courtney Hodell y (una vez más) Michael Hall. También quiero darle las gracias a mi sabia correctora, Sarah Day, a mi agente David Godwin, a la diseñadora Claire Mason, a la asistente editorial Sophie Missing y, una vez más, a mi investigadora fotográfica, Sally Nichols.

Abreviaturas

British Museum, 2005: *Michelangelo Drawings: Closer to the Master,* catálogo de exposición, British Museum, 2005.

British Museum, 2010: *Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings,* catálogo de exposición, British Museum, 2010.

Calcagni/Elam: Elam, Caroline, «*Ché ultima mano!*: Tiberio Calcagni's Marginal Annotations to Condivi's *Life of Michelangelo*», *Renaissance Quarterly*, vol. 51, nº 2, pp. 475-497, Chicago, 1998.

Cart. I, Cart. II, Cart. III, Cart. IV, Cart. V: Miguel Ángel, *Il Carteggio Di Michelangelo*, vols. I-V, Poggi, Giovanni, Barocchi, Paola y Ristori, Renzo (eds.) Florencia, 1973.

Cart. In. I, Cart. In. II: *Il carteggio indiretto di Michelangelo,* Barocchi, Paola, Bramanti, Kathleen Loach y Ristori Renzo (eds.), vols. I-II, Florencia, 1988-1995.

Casa Buonarroti, 1992: *Il Giardino di San Marco: Maestri e Compagni del Giovane Michelangelo,* catálogo de exposición, Casa Buonarroti, Florencia, 1992.

Condivi/Bull: Condivi, Ascanio, «Life of Michelangelo Buonarroti», en Michelangelo, *Life, Letters, and Poetry*, traducido por George Bull, Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. 3-73.

Detroit Institute of Arts, 2002: *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence,* catálogo de exposición, Detroit Institute of Arts, Detroit 2002.

Gemäldegalerie 2008: *Sebastiano del Piombo*, catálogo de exposición, Gemäldegalerie, Berlín, 2008.

Michelangelo/Mortimer: *Michelangelo, Poems and Letters*, traducido por Anthony Mortimer, Londres, 2007.

National Gallery, 2004: *Raphael: From Urbino to Rome*, catálogo de exposición, National Gallery, 2004.

Palazzo di Venecia, 2008: *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catálogo de exposición, National Gallery, 2004.

Palazzo Vecchio, 1999: *Giovinezza di Michelangelo*, catálogo de exposición, Palazzo Vecchio, Florencia, 1999.

Ramsden I, Ramsden II: *Michelangelo*, *The Letters of Michelangelo,* vols. I-II, traducido por E. H. Ramsden, Londres, 1963.

Ricordi: Michelangelo, *I Ricordi di Michelangelo*, Ciulich, Lucilla Bardeschi y Barocchi., Paola (eds.), Florencia, 1970.

Vasari/Bull: Vasari, Giorgio, *Lives of the Artists*, traducido por George Bull, Penguin, vol I., Londres, 1987.

Vasari/De Vere: Vasari, Giorgio, *Lives of the Painters*, *Sculptors and Architects,* vols. I-II, traducido por Gaston de Vere, Londres, 1912.

Notas

1. Muerte y vida de Miguel Ángel

[1] Vasari/Bull, p. 433.
[2] El relato de la enfermedad mortal de Miguel Ángel se basa en cartas de Tiberio Calcagni, Danielle Rocarelli Daniele da Volterra y Diomede Leone: en Cart. In II, pp. 171-174, n.os 357-359.
[3] Citado por Papini, p. 512.
[4] Vasari, 1962, vol. II, p. 385.
[5] *Vid.* Corbo, pp. 128-130. Sobre lo rico que era Miguel Ángel al morir, *vid*. Hatfield, pp. 183-185.
[6] Sobre el dinero utilizado por Miguel Ángel, *vid.* Hatfield, pp. xxi-xxiv.
[7] Vasari/Bull, p. 431.
[8] Ibíd., p. 432.
[9] Ibíd., 436-438.

2. Los Buonarroti

[10] Ramsden II, p. 133, n.º 363.
[11] Acerca de las biografías de Vasari y Condivi, *vid.* Hirst, 1997.
[12] Sobre las anotaciones de Tiberio Calcagni *vid.* Calcagni/Elam, y Procacci, pp. 279-294.
[13] Calcagni/Elam, p. 476.
[14] Ibíd.
[15] Ramsden II, p. 84, n.º 295.
[16] Ibíd., pp. 91-92, n.º 306.
[17] Ibíd., p. 92.
[18] Sobre la carta del conde Alessandro da Canossa, *vid.* Cart. II, n.º CDLXXIII, p. 245. Más tarde vino a Roma a visitar a Miguel Ángel «como pariente», según Ramsden II, p. 86, n.º 298.
[19] Ibíd., p. 64, n.º 272.
[20] Sobre la historia temprana de la familia Buonarroti, *vid.* Ristori, Renzo, *Introduzione*, Cart. In., I, pp. x-xvi.
[21] Brucker, pp. 119-120.
[22] Sobre los *poveri vergognosi* y los frescos de San Martino dei Buonomini, *vid.* Cadogan 2000, pp. 208-213.
[23] Ramsden II, p. 130, n.º 359.
[24] Ibíd., pp. 129, n.º 357.
[25] Para un estudio de la situación financiera y política de la familia Buonarroti durante la infancia de

Miguel Ángel, *vid.* Hatfield, pp. 204-210.
[26] Acerca de la condición de *specchio, vid.* Napier, vol. III, p. 132.
[27] Ristori, Renzo, *Introduzione*, Cart. In. I, p. xix.
[28] *Vid.* Bull, pp. 169-171.
[29] Ibíd., p. 171.
[30] Vasari/Bull, p. 423.
[31] *Vid.* Hatfield, p. 205.
[32] Sobre el papel de los padrinos en la vida florentina, *vid.* Haas, pp. 66-83.
[33] Ramsden II, p. 272, Apéndice 35.
[34] Acerca de la fecha de nacimiento de Miguel Ángel, *vid.* Lippincott.
[35] Ramsden II, p. 145, n.º 386.
[36] Ibíd., p. 129, n.º 357.
[37] Vasari/Bull, p. 428.
[38] Citado por Calcagni/Elam, p. 494.
[39] Para un debate sobre las relaciones homosexuales en la Italia renacentista, *vid.* Rocke, y para Miguel Ángel en particular, Miguel Ángel/Saslow pp. 16-17 y 26-27.
[40] Ramsden II, p. 7, n.º 206.
[41] Ibíd., p. 5, n.º 203.
[42] Frey y Grimm, 1885, p. 194.
[43] Sobre la importancia de los *quartiere* y los *gonfaloni*, *vid.* Kent y Kent, y Eckstein.
[44] Frey, 1909.
[45] Hirst, 2011, pp. 6-7.
[46] Acerca de la *Stinche*, *vid.* Brackett, pp. 44 y ss.
[47] Citado en Rocke, p. 44.
[48] Acerca de la geografía social de la Santa Croce en el siglo XV, *vid.* Jacks, y Caferro, pássim.
[49] *Vid.* Girouard, pp. 34-36.
[50] Jacks y Caferro, p. 84.
[51] Ricordi, pp. 88-89, n.os LXXXIV-LXXXV.
[52] Cart. II, p. 202, n.º CDXLIV.
[53] Ricordi, p. 274.
[54] Wallace, 1994, p. 346.
[55] Ramsden I, p. 123, n.º 137.
[56] Acerca de las nodizas florentinas, *vid.* Haas, pp. 89-132.
[57] Ramsden II, p. 64, n.º 272.
[58] Sobre la cartera de propiedades de Miguel Ángel, *vid.* Hatfield, pp. 61-86, y 104-114.
[59] Ramsden I, p. 124, n.º 138. Las cartas de Bartolomeo Angelini describen el jardín romano, Cart. IV, pp. 13, 20, 32, n.os CMVII, CMXI, CMXXI.
[60] Frey y Grimm, 1885, pp. 190-191.
[61] Acerca de la cantería en Settignano y de los vínculos sociales entre Miguel Ángel y los canteros de esa localidad, *vid.* Wallace, 1994, pp. 32-38 y 100-102.
[62] Condivi/Bull, p. 9, Vasari/Bull, p. 326.
[63] Citado por Haas, p. 90.
[64] Wallace, ‘Michelangelo at Work’ 1989 (2), pássim, árbol genealógico de los Basso en p. 239.
[65] Sobre el *maligno*, *vid.* Wallace, 1994, pp. 147-150
[66] Citado en Ibíd., p. 149.
[67] Cellini, 1898, p. 134.
[68] Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 37.

3. Aprendizaje rebelde

[69] Citado en Ames-Lewis, p. 36.
[70] Miguel Ángel/Saslow, p. 322, n.º 164.
[71] Acerca del horóscopo de Miguel Ángel y la astrología contemporánea, *vid.* Riggs, pássim.
[72] Barkan, 2011, pp. 93-94.
[73] Traducción de esta carta de Alessandra Masolini a partir de Cart. I, p. 7-8, n.º V, con fecha del 14 de febrero de 1500.
[74] Acerca de la educación elemental de Lionardo Buonarroti, *vid.* Black p. 337 n.º 25.
[75] Ibíd., pp. 371-372.
[76] Ramsden I, p. 4, n.º 2.
[77] Black, p. 41.
[78] *Vid.* Black, p. 141.
[79] Condivi/Bull, p. 9.
[80] Grasso, Monica, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58 (2002), versión en línea en http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-granacci_(Dizionario-Biografico)/
[81] Vasari/de Vere, vol. I, p. 564.
[82] Condivi/Bull, loc. cit.
[83] Ramsden II, p. 35, n.º 234.
[84] Giannotti, p. 30.
[85] Hirst, 1985, p. 157.
[86] Condivi/Bull, loc. cit.
[87] Landucci, 1883, y (en inglés) Landucci, 1927.
[88] Condivi/Bull, loc. cit.
[89] Cart. I, pp. 7-8, n.º V, trad. Alessandra Masolini.
[90] Cadogan, 2000, p. 162.
[91] Vasari/Bull, pp. 327-328.
[92] Ramsden II, p. 92, n.º 306.
[93] Condivi/Bull, p. li.
[94] Sobre Miguel Ángel y el taller de Ghirlandaio, *vid.* Hirst y Dunkerton, pp. 83-88; sobre los vínculos en la técnica de dibujo, *vid.* Hirst, 1988, p. 4.
[95] Condivi/Bull, p. 10.
[96] Acerca de Ghirlandaio, Masaccio y Giotto, *vid.* Cadogan, 2000, pp. 93-101.
[97] Sobre los orígenes de Ghirlandaio, *vid.* ibíd., pp. 13-21.
[98] Acerca de la capilla Tornabuoni, *vid.* ibíd., pp. 236-243.
[99] Vasari/Bull, p. 328.
[100] El subtítulo de Barkan, 2011
[101] Acerca de Leonardo como dibujante, *vid.* Chapman, Hugo, en British Museum, 2010, p. 67-69.
[102] Sobre la fabricación de papel y su disponibilidad en el Renacimiento, *vid.* Chapman en Ibíd., pp. 35-38.
[103] Ibíd., p. 35.
[104] Ibíd., p. 224.
[105] British Museum, 2005, p. 289, n.º 289.
[106] Ramsden I, p. 110, n.º 121.

[107] Ibíd., p. 120, n.º 132.
[108] Para un debate sobre este dibujo, *vid.* Barkan, 2011, pp. 177-181.
[109] British Museum, 2005, p. 222.
[110] Vasari/Bull, p. 329.
[111] Condivi/Bull, p. 10.
[112] Ibíd.
[113] La cita de Christiansen procede de una entrevista; audio disponible en http://www.metmuseum.org/metmedia/audio/exhibitions/041-special-
-exhibition-michelangelos-first-painting
[114] Condivi/Bull, loc. cit.
[115] Christiansen, loc. cit, https://www.kimbellart.org/conservation/michelangelo, así como conversación entre el autor y Claire Barry, Fort Worth, 2012.
[116] Condivi/Bull, p. 11.
[117] Ibíd.

4. Los Médici

[118] Guiccardini, *Storie Fiorentine*, citado en Ross y McLaughlin, p. 270.
[119] Lorenzo de Médici, p. 37.
[120] Para una narración emocionante del complot de los Pazzi, *vid.* Martines, 2003, pp. 111-132.
[121] Hirst, 2011, p. 7.
[122] Maquiavelo, 2003, p. 400.
[123] Citado en Roscoe, 1822, p. 149.
[124] Condivi dice que tenía entre quince y dieciséis años cuando entró a formar parte del hogar de los Médici (Condivi/Bull, p. 14), y que permaneció allí dos años, hasta la muerte de Lorenzo en abril de 1492.
[125] Sobre la enfermedad de Lorenzo en marzo de 1490, *vid.* Hook, 1984, p. 178. Sobre su fallecimiento en abril, *vid.* Tribaldo de'Rossi, p. 251.
[126] Martines, 2003, p. 89.
[127] Martines, 2003, p. 233.
[128] Hale, 1977, pp. 16-19.
[129] Kent, 2007, p. 4.
[130] Martines, 2003, p. 248.
[131] Guiccardini, *Storie Fiorentine*, en Ross y McLaughlin, p. 271.
[132] Martines, 2003, p. 226.
[133] Ross y McLaughlin, p. 271.
[134] *Vid.* Strauss y Marzo-Ortega, pp. 212-213.
[135] *Vid.* Elam, 1992.
[136] Fusco y Corti, p. 106. y pássim.
[137] Ibíd., p. 110.
[138] Ibíd., p. 114.
[139] Bullard, p. 31.
[140] Kent, 2007, p. 23.
[141] Vasari/Bull, p. 330.
[142] Acerca de la trayectoria de Bertoldo, *vid.* Draper.

[143] Ibíd., pp. 7-9.
[144] Kent, 2007, p. 58.
[145] Vasari/Bull, loc. cit.
[146] Cellini, 1956, pp. 30-31.
[147] Vasari/de Vere, vol. I, p. 694.
[148] Condivi/Bull, p. 72.
[149] Cellini, 1956, pp. 30-31.
[150] Condivi/Bull, pp. 72-73.
[151] Esta sugerencia aparece en Lisner, 1958.
[152] Acerca de la técnica escultórica de Miguel Ángel, *vid.* Wittkower, pp. 99-126.
[153] Ibíd., p. 127.
[154] Citado por Wallace, 2010, p. 145.
[155] Vasari, 1960, p. 151.
[156] Miguel Ángel/Saslow, p. 302, n.º 151.
[157] Para la historia del fauno, Condivi/Bull, pp. 11-13.

5. ANTIGÜEDADES

[158] Citado en Fusco y Corti, p. 147.
[159] Condivi/Bull, p. 13.
[160] Para el inventario de la habitación de Bertoldo, *vid.* Draper, p. 16.
[161] Elam, 1992, p. 46.
[162] Vasari/Bull, p. 331.
[163] Maquiavelo, 1909, p. 360.
[164] Condivi/Bull, p. 14.
[165] Unger, 2008, p. 397.
[166] Ficino, p.183.
[167] Citado en Ross y McLaughlin, p. 477.
[168] Calcagni/Elam, p. 491.
[169] Baxandall, p. 26.
[170] Ibíd., p. 117-118.
[171] Para un debate sobre la *Virgen de la escalera*, *vid.* Hirst, M., en Casa Buonarroti, Florencia, 1992, pp. 86-89.
[172] Calcagni/Elam, 1998, p. 492.
[173] Vasari/Bull, p. 331.
[174] Acerca de Bracciolini y Lucrecio, *vid.* Greenblatt.
[175] Condivi/Bull, p. 14.
[176] Francesco Malatesta a Isabella d’Este, citado en Fusco y Corti, p. 149.
[177] Kent, 2007, 146-147.
[178] Fusco y Corti, p. 52.
[179] Kent, 2007, p. 148.
[180] Bullard, loc. cit.
[181] Citado en Fusco y Corti, p. 120.
[182] Hirst, M., en Casa Buonarroti, 1992, p. 52.
[183] Clark, Kenneth, *The Nude*, p. 193.

[184] Condivi/Bull, pp. 14-15; Calcagni/Elam, 1998, p. 482.
[185] Draper, p. 16.
[186] Condivi/Bull, pp. 14-15.
[187] Ovidio, *Metamorphoses*, trad. Innes, Mary M., Harmondsworth, 1955, pp. 273-282.

6. Piero de Médici y la huida a Bolonia

[188] Condivi/Bull, p. 68.
[189] Draper, p. 17.
[190] Sobre la enfermedad final de Lorenzo y la consagración de Giovanni de Médici como cardenal, *vid.* Hook, 1984, pp. 183-185.
[191] Condivi/Bull, p. 15.
[192] Rocke, p. 201.
[193] Ibíd., p. 115.
[194] Ibíd., pp. 27-28.
[195] Ibíd., p. 176.
[196] Ibíd., p. 298, nota 121.
[197] Condivi/Bull, p. 16.
[198] Calcagni/Elam, 1998, p. 490.
[199] Condivi/Bull, pp. 16-17.
[200] Ibíd., p. 15.
[201] Caglioti, pp. 262-264.
[202] Cagliotti, pp. 262-264.
[203] Landucci, 1927, pp. 55-56.
[204] Landucci, 1927, p. 243.
[205] Acerca de la suerte del *Hércules* de Miguel Ángel, *vid.* Joannides, 1977.
[206] Condivi/Bull, p. 16.
[207] Acerca de la supervisión del proyecto de la sacristía por parte de Lorenzo, *vid.* Kent, 2007, p. 101.
[208] Hirst, 2011, p. 20.
[209] La atribución fue realizada por primera vez por Lisner, 1964, pp. 7-36, y tardó cierto tiempo en obtener aceptación.
[210] Vasari/Bull, p. 333.
[211] Pini, p. 17.
[212] Citado por Henderson, p. 162.
[213] Ibíd.
[214] Martines, 2006, p. 96.
[215] Ibíd., p. 27.
[216] Ibíd., pp. 71-72.
[217] Condivi/Bull, p. 68.
[218] Parks, Tim, p. 241.
[219] Martines, 2006, p. 94.
[220] Ibíd., p. 23.
[221] Kaye, pp. 151-166.
[222] Martines, 2006, p. 30.

[223] Sobre la invasión de 1494, *vid.* Setton, pp. 448-482.
[224] Ibíd., p. 461.
[225] Leathes, p. 112.
[226] Condivi/Bull, pp. 16-17. Para la identificación de Cardiere, *vid.* Cummings, pp. 37-38, citado en Hirst, 2011, p. 21.
[227] Sobre las cartas de Bibbiena, *vid.* Moncallero.
[228] Calcagni/Elam, 1998, p. 491, nota 45.
[229] Elam, 1992, p. 58.
[230] Condivi/Bull, p. 17.
[231] Ibíd.
[232] Ibíd. Acerca de Gian Francesco Aldrovandi, *vid.* Ciammitti, Luisa, en Palazzo Vecchio, 1999, pp. 139-141.
[233] Condivi/Bull, pp. 17-18.
[234] Ibíd.
[235] Acerca del Arca de Santo Domingo, *vid.* Dodsworth.
[236] Condivi/Bull, loc. cit.
[237] Sobre las esculturas del Arca de Santo Domingo, *vid.* Emiliani, Andrea, en Palazzo Vecchio, 1999, pp. 127-137, y también la entrada del cat. pp. 292-296.

7. ROMA: *CUPIDO*, *BACO* Y LA *PIETÀ*

[238] Lucien Freud en conversación con el autor, 2004, citado por Gayford, p. 169.
[239] Shelley, p. 188.
[240] Sobre los acontecimientos de noviembre de 1494 y sus secuelas, *vid.* Martines, 2006. pp. 34-111, y Hale, 1977, pp. 77-78.
[241] Condivi/Bull, p. 19. Acerca del *Cupido durmiente* y su suerte, *vid.* Hirst y Dunkerton, pp. 20-28.
[242] Condivi/Bull, pp. 19-20.
[243] Ibíd., p. 19, acerca del depósito bancario, Hirst y Dunkerton, p. 22.
[244] Condivi/Bull, p. 19.
[245] Ramsden I, p. 3, n.º I.
[246] Podemos encontrar un estudio magistral de la Roma medieval en Krautheimer, pp. 231-326; Stinger y Partner tratan sobre muchos aspectos diversos de la ciudad renacentista, pássim.
[247] Ramsden, loc. cit.
[248] Sobre el cardenal Riario y la Cancillería, así como las estatuas allí expuestas, *vid.* Frommel, pp. 143-148; sobre la *Juno, vid.* Hirst y Dunkerton, p. 31.
[249] *Vid.* Baldini, Nicoletta, Lodico, Donatella, y Piras, Anna Maria, en Palazzo Vecchio, pp. 149-162.
[250] Para los argumentos a favor de esta escultura, *vid.* Weil-Garris Brandt, 1996, pp. 644-659.
[251] Campbell, Lily.
[252] Condivi/Bull, p. 21.
[253] Vasari/Bull, p. 335.
[254] Summers, 1981, pp. 265-268.
[255] *Vid.* Fantazzi, p. 134.
[256] Sobre las estatuas del Palazzo dei Conservatori, *vid.* Stinger, p. 256; sobre el *Spinario, vid.* Haskell y Penny, p. 308. Sobre el *Apollo Belvedere*, *vid.* Brown.

[257] Ramsden I, p. 4, n.º 2.
[258] Citado por Kent, 2002, p. 25.
[259] Landucci, 1927, p. 123.
[260] Casa Buonarroti, p. 44; De Tolnay, I, 1947, p. 7.
[261] Ramsden I, p. 5, n.º 3.
[262] Ibíd.
[263] Ibíd.
[264] Martines, 2006, pp. 182-197; Landucci, 1927, pp. 118 y 125.
[265] Landucci, 1927, p. 126.
[266] Para un debate sobre *La Madonna de Mánchester*, *vid.* Hirst y Dunkerton, pp. 37-46. Para una narración convincente sobre su auge, caída y resurrección en la estimación académica, Penny, Nicholas, Palazzo Vecchio, pp. 115-126, así como la entrada del cat., pp. 334-340.
[267] Casa Buonarroti, 1992, p. 444; Hatfield, p. 7.
[268] Martines, 2006, p. 118.
[269] Milanesi, p. 630, n.º 1.
[270] Sobre el contrato Milanesi, *vid.* ibíd., pp. 613-614.
[271] Para su biografía, *vid.* Samaran.
[272] Forsyth, pp. 88 y 200.
[273] Hirst, 1985, p. 155.
[274] Cart. III, p. 98, n.º DCLVIII.
[275] Sobre Piero d'Argenta, *vid.* Hirst y Dunkerton, pp. 40-42.
[276] Vasari/Bull, p. 335. Sobre la identificación de Piero con el barbero del cardenal y del retablo para San Pietro in Montorio, *vid.* Agosti y Hirst.
[277] Vasari/Bull, p. 335.
[278] Cart. III, p. 269, n.º DCCLXXXVIII, p. 399, n.º DCCCLXIV.
[279] Cart. In. I, p. 1, n.º I.
[280] Landucci, 1927, p. 130.
[281] Hirst, 1985, p. 155.
[282] Landucci, 1927, p. 130.
[283] Milanesi, p. 59.
[284] Ibíd., trad. Alessandra Masolini.
[285] Masson, p. 9.
[286] Miguel Ángel/Saslow, p. 394, n.º 232.
[287] Sobre su final, *vid.* Martines, 2006, pp. 219-282.
[288] Hirst, 1985, p. 154.
[289] Condivi/Bull, p. 22.
[290] Sobre Santa Petronila y la ubicación de la *Pietà, vid.* Weil-Garris Brandt, 1987, y Wallace, 1992, pássim.
[291] Wallace, 1992.
[292] Vasari/Bull, p. 36.
[293] Benedettucci, Fabio, en Casa Buonarroti, Florencia, 1992, p. 116.
[294] Para un debate sobre la firma y su significado, *vid.* Goffen, pp. 113-118.
[295] Ibíd., p. 114.
[296] La fecha en que se completó la *Pietà* no está clara. *Vid.* Hirst y Dunkerton, p. 55.

8. *DAVID* Y OTROS CUERPOS

[297] Newman, p. 573.
[298] Boccioni, Umberto, citado por Coen, p. 238.
[299] Hirst, 1981, p. 581. Para *El santo entierro*, *vid.* Hirst y Dunkerton, pp. 57-71, y 107-127, y Nagel, 1994.
[300] Hirst y Dunkerton, pp. 68-69. El dibujo se encuentra en el Museo del Louvre, París.
[301] Condivi/Bull, p. 16.
[302] Citado por Clayton y Philo, p. 8.
[303] Hannam, p. 252.
[304] Vasari/de Vere, vol. I, p. 533.
[305] Hannam, p. 259.
[306] Sobre Leonardo como anatomista en Milán, *vid.* Clayton y Philo, pp. 9-14.
[307] Hatfield, pp. 14-15.
[308] Vasari/Bull, p. 337.
[309] Sobre la historia del bloque, *vid.* Seymour, pp. 21-39.
[310] Procacci, Ugo, p. *«Postille Contemporanee in un Esemplare della Vita di Michelangiolo del Condivi»*, en *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Roma, 166, p. 287.
[311] Seymour, p. 133.
[312] Vasari/De Vere vol. 1, p. 758.
[313] Condivi/Bull, p. 23.
[314] Sobre Sansovino (también llamado Andrea Contucci), *vid.* Vasari/de Vere, I, pp. 782-791. Sobre su obra en Génova y el Bautismo de Cristo, *vid.* Pope-Hennessy, 1970, p. 345.
[315] *Vid*. Seymour, pp. 21-39.
[316] Vasari/Bull, p. 337.
[317] Pero *vid.* Pope-Hennessy, John, *Donatello*, Londres, 1993, pp. 40-46, que argumenta que la escultura del Bargello no es la que se encargó para el Duomo en 1408. En cualquier caso, sí proporciona una idea del aspecto que podría haber tenido el *David* de Agostino di Duccio.
[318] Vasari/Bull, loc. cit.
[319] Sobre el regreso de Leonardo a Florencia en 1500-1502, *vid.* Nicholl, pp. 331-342.
[320] Ibíd., p. 332.
[321] *Vid*., por ejemplo, Clayton y Philo, pp. 7 y 8-9, n.º 23.
[322] Seymour, p. 137.
[323] Frey, 1909, p. 107.
[324] Vasari/Bull, p. 338.
[325] Seymour, p. 137.
[326] Gaye, vol. II, p. 107.
[327] Seymour, p. 135.
[328] *Vid*. Goffen, p. 123.
[329] Landucci, 1927, p. 200; sobre Soderini, *vid.* Hale, 1977, p. 200.
[330] Condivi/Bull, p. 23.
[331] Hirst, 2000, 487-488.
[332] Pope-Hennessy, 1993, pp. 149-150.
[333] Para las actas de esta fascinante reunión, *vid.* Seymour, pp. 141-155.
[334] Ibíd., pp. 143-145.
[335] Landucci, 1927, p. 211.
[336] Seymour, p. 147.
[337] Ibíd., p. 151. Sobre el boceto del *Neptuno* de Leonardo, después del *David*, *vid.* Goffen, pp. 128-

129.
[338] Hirst, 2011, p. 46.
[339] Hirst, 2011, p. 46.
[340] Vasari/Bull, p. 338.
[341] Landucci, 1927, 214.
[342] Hirst, 2000, p. 490 y nota 30.
[343] Sobre el papel de los *giganti* en la fiesta de San Juan, *vid.* Landucci, 1927, p. 20 y nota 2.
[344] Hirst, 2011, loc. cit.
[345] Caglioti, pp. 334 y ss.
[346] Michelangelo/Mortimer, p. 158.

9. Miguel Ángel versus Leonardo

[347] Frey, 1969, p. 115.
[348] Hirst y Dunkerton, pp. 58-59; Hatfield, pp. 11-12.
[349] Mancusi-Ungaro, pp. 9-24.
[350] Ibíd., pp. 10-11.
[351] Ibíd., p. 13.
[352] Ibíd., p. 16.
[353] Ramsden II, p. 202, n.º 469.
[354] Mancusi-Ungaro, p. 21.
[355] Ibíd., pp. 11-12.
[356] Flick, pp. 59-61.
[357] Para los documentos relativos a este encargo, *vid.* Gatti.
[358] Ibíd., p. 441.
[359] Ibíd., p. 442.
[360] Frey, 1909, pp. 110-111.
[361] Gatti, p. 443-444.
[362] Leoni, pp. 171-177; Cellini, pp. 111-126.
[363] Esta explicación del fundido en bronce está basada en Leoni, op. cit.
[364] Gatti, p. 444.
[365] Ibíd., pp. 444-445.
[366] Ibíd., p. 445.
[367] Cart. I, p. 83, n.º LIX.
[368] Para un debate sobre este boceto, *vid.* Goffen, pp. 131-134, Seymour, pp. 4-9.
[369] Seymour, p. 7.
[370] Seymour, 1967, pp. 7-8.
[371] Goffen, loc. cit.
[372] Kemp y Walker, p. 197.
[373] British Museum, 2005, pp. 93-94; Wilde, 1953, p. 66.
[374] Wilde, 1953, p. 66.
[375] Reti, «The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II», *The Burlington Magazine*, vol. 110, n.º 779 (febrero de 1968), p. 81.
[376] Nicholl, pp. 336-337.
[377] Richter, Irma, p. 195.

[378] Ibíd.
[379] Ibíd., p. 207.
[380] Ibíd., p. 330.
[381] Ibíd.
[382] Jones, pp. 9-10.
[383] Miguel Ángel/Saslow, p. 67, n.º 2.
[384] Varchi, Benedetto, *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi*, Florencia, 1549.
[385] Las citas que siguen están extraídas de Ramsden II, p. 75, n.º 280.
[386] *Vid*. Hirst, 2005.
[387] *Vid*. Nicholl, pp. 394-395; Richter, Jean Paul, vol. II, p. 371.
[388]
http://www.academia.edu/384690/Agostino_Vespuccis_Marginal_Note_about_Leonardo_da_Vinci_in_
[389] Strathern, Paul, *The Artist, the Philosopher and the Warrior*, Londres, 2009, p. 307.
[390] Hirst, 2000, p. 489.
[391] Mancusi-Ungaro, pp. 35-42.
[392] Hirst, 2011, pp. 78-79. Para una evaluación reciente del *Tondo Doni* como pintura matrimonial, *vid.* Hupe.
[393] Goffen, p. 148.
[394] Ibíd., p. 145, Bull, 1995, pp. 170-171.
[395] Citado por Goffen, p. 149.
[396] Giannotti, pp. 32-33, Bull, loc. cit.
[397] Citado por Bull, 1995, p. 311.
[398] Giannotti, loc. cit., Bull, loc. cit.
[399] Ed. Frey, loc. cit.
[400] Ibíd. p. 379, Frey, loc. cit.
[401] *Vid*. Nicholl, pp. 280-285.
[402] Ibíd., p. 282.
[403] Condivi/Bull, p. 24.
[404] Richter, Irma, pp. 198-199.
[405] Nicholl, p. 356.
[406] Richter, Jean Paul, vol. 1, p. 353.
[407] Jones, p. 9.
[408] Wilde, 1953, pp. 70-77; Nicholl, pp. 371-376, 389-394; recientemente se han realizado intentos de encontrar los restos de la obra de Leonardo bajo la muralla del Palazzo Vecchio.
[409] Wilde, 1944, p. 80.
[410] Nicholl, p. 371.
[411] Vasari/Bull, p. 269.
[412] Casa Buonarroti, 1999, p. 450.
[413] Citado por Goffen, p. 143.
[414] Nicholl, p. 380.
[415] Da Vinci, vol. I, pp. 115-117.
[416] Hörnqvist, p. 151.
[417] Maquiavelo, 1975, p. 85.
[418] Jones., p. 187.
[419] Cellini, 1956, pp. 30-31.
[420] Vasari/Bull, p. 342.
[421] Hall, James, *The Reinvention of the Human Body*, Londres, 2005, título.

[422] *Vid*. Bambach, 1999, pássim.
[423] Richter, Irma, pp. 181-182.
[424] British Museum, 2005, pp. 290-291, n.º 92.
[425] Ibíd., pp. 292-293, n.º 93.
[426] Ibíd., 2005, p. 294, n.º 15.
[427] Nicholl, p. 382.
[428] Richter, Jean-Paul, vol. I, p. 190.
[429] N.º 23 en Clayton y Philo, pp. 78-79
[430] Ibíd., p. 78.
[431] Nicholl, pp. 389-392, 403.
[432] Ibíd., p. 407.

10. GIGANTES Y ESCLAVOS

[433] Proust, p. 480. [ed. cast: *En busca del tiempo perdido: A la sombra de las muchachas en flor*, trad. Carlos Manzano de Frutos, Barcelona, Lumen, 2000.]
[434] Shaw, p. 122; Baumgartner, pp. 89-90.
[435] Clark, 1969, p. 119.
[436] Shaw, p. 82.
[437] Ibíd., pp. 120-122, 131-133.
[438] *Vid*. Brown; Fusco y Corti, pp. 52-53.
[439] Hatfield, p. 38.
[440] *Vid*. Wright, pp. 359-388.
[441] Condivi/Bull, pp. 26-27.
[442] Vasari/Bull, p. 345.
[443] Condivi/Bull, loc. cit.
[444] Ibíd.
[445] Ramsden I, p. 13-14 n.º 8.
[446] Plinio, p. 347.
[447] Como demuestran el pago y la carta de Alamanno Salviati, citado en Hirst, pp. 762-763.
[448] Condivi/Bull, pp. 27-28.
[449] Hirst, 1991, loc. cit.
[450] *Vid*. Hirst, 1991, loc. cit.
[451] Condivi/Bull, pp. 24-25.
[452] Elam 1998, p. 492-493.
[453] *Vid*. Shaw, pássim.
[454] Ibíd., p. 171.
[455] Haskell y Penny, p. 243.
[456] Casa Buonarroti, 1993, p. 21; Barkan, 1999, pp. 3-4.
[457] Ramsden I, pp. 11-12, n.º 6.
[458] Ramsden I, pp. 148-149, p. 157.
[459] Condivi/Bull, p. 25.
[460] Hirst, 1991, p. 766, Apéndice B.
[461] Hatfield, p. 19.
[462] Ramsden I, 13, n.º 8.

[463] Ramsden II, p. 30, n.º 227.
[464] Condivi/Bull, p. 29.
[465] Procaccci, p. 289.
[466] Condivi/Bull, p. 29.
[467] Ramsden I, p. 13-14, n.º 8.
[468] Cart. I, p. 15, n.º IX.
[469] Ibíd., p. 16, n.º X.
[470] Ramsden I, p. 13-14, n.º 8.
[471] Vasari, 1962, vol. II, pp. 380-381.
[472] Nicholl, p. 353-355.
[473] Cart. II, pp. 176-177, n.º CDXXIV.
[474] *Códice Magliabechiano*, ed. Frey, loc. cit.
[475] Condivi/Bull, p. 30.
[476] El incidente aparece mencionado en la correspondencia de Maquiavelo, *Machiavelli and His Friends: Their Personal Correspondence*, eds. Atkinson, James B. y Sices, David, DeKalb, 1996, p. 129-132.
[477] Shaw, pp. 161-162.
[478] Vasari, 1962, p. 385.
[479] Ibíd.
[480] Ramsden I, pp. 148-149, n.º 157.
[481] Condivi/Bull, pp. 31-32.
[482] Ramsden I, p. 19, n.º 9.
[483] Ibíd., p. 33, n.º 23.
[484] Ibíd., p. 35, n.º 2.
[485] Ibíd., p. 36, n.º 28.
[486] Ibíd., p. 40, n.º 37.
[487] Ramsden I, p. 42, n.º 40, nota 1.
[488] Vasari/Bull, p. 348.
[489] Ramsden I, p. 21-22, n.º 11.
[490] Condivi/Bull, p. 32.
[491] Palazzo Vecchio, 1990, p. 445.
[492] Cart. I, pp. 9-10, n.º VI, trad. Alessandra Masolini.
[493] Condivi/Bull, p. 70.
[494] Vasari/Bull, p. 430.
[495] Casa Buonarroti, 1999, pp. 220-221, cat. 12.
[496] Ramsden I, p. 19, n.º 9.
[497] Ibíd., pp. 24-25, n.º 13.
[498] Ibíd., pp. 28-29, n.º 17.
[499] Ibíd., pp. 32-33, n.º 22.
[500] Ibíd., p. 21, n.º 11.
[501] Ibíd., pp. 24-25, n.º 13.

11. BÓVEDA

[502] Goethe, p. 146.

[503] Lucian Freud en conversación con el autor, 2004: citado por Gayford, p. 169.
[504] Hatfield, pp. 65-66.
[505] *Vid*. Shearman, John, pp. 24-25.
[506] Sobre la historia temprana de la Capilla Sixtina, *vid.* Sherman, pp. 22-91; sobre el oráculo del techo, Ibíd., p. 32.
[507] Ibíd. y nota 5.
[508] *Vid*. Shearman, Ibíd., pp. 24-50.
[509] Ramsden I, p. 148-149, n.º 157.
[510] Ricordi, pp. 1-2, n.º II.
[511] Ramsden I, loc. cit.
[512] Ricordi, p. 2, n.º III.
[513] Vasari, 1960, p. 221.
[514] Seymour, 1972, p. 104, n.º 5.
[515] Mancinelli, 1986, pp. 221-223; Seymour, 1972, loc. cit.
[516] Hatfield, pp. 22-23.
[517] *Vid*. Evans et al., 2010, pp. 21-25.
[518] Sobre los aspectos teológicos del techo, *vid.* O'Malley.
[519] Sobre la cuestión de los asistentes, *vid.* Mancinelli, 1999 pp. 46-79; y Wallace, 1997, pp. 203-216.
[520] Condivi/Bull, p. 37.
[521] Vasari/Bull, p. 352.
[522] *Vid*. Nesselrath, Arnold, en National Gallery, 2004, p. 285.
[523] Su protesta puede deducirse de la respuesta de su padre, Cart. I, pp. 85-86, n.º LX.
[524] Ibíd. Ramsden I, pp. 48-49, n.º 45.
[525] Condivi/Bull, loc. cit.
[526] *Vid*., Mancinelli, 1999, pp. 52-54.
[527] Vasari/Bull, p. 351.
[528] Mancinelli, 1999, pp. 52-54.
[529] Hatfield, pp. 23-30.
[530] Ramsden I, p. 49, n.º 46.
[531] Cart. I, p. 87, n.º LXI.
[532] Ramsden I, pp. 48-49, n.º 45; p. 50, n.º 47.
[533] *Vid.* Cart. I, p. 73, n.º LI.
[534] Cart. I, p. 110, n.º LXXVIII.
[535] Hatfield, pp. 25, 28.
[536] Ramsden I, p. 54, n.º 51.
[537] Es el n.º 5, *vid.* Miguel Ángel/Saslow pp. 70-72 para comentarios.
[538] Trad. Michelangelo/Mortimer pp. 3-4. [Versión cast.: *Sonetos completos*, trad. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1987].
[539] Sobre Giovanni da Pistoia, *vid.* Reggioli, Cristina, en Dizionario Biografico degli Italiani, versión en línea en http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-pistoia_(Dizionario-Biografico)/
[540] Pope-Hennessy, 1968, p. 110.
[541] Ramsden I, p. 52, n.º 49.
[542] Sobre Giovansimone, *vid.* Ristori, Renzo, '*Introduzione*' en Cart. In. I, pp. xxxviii-xliii.
[543] Para un resumen de esta disputa, *vid.* Hatfield, pp. 41-43.
[544] Cart. In. I, pp. 25-27, n.os 13 y 14.
[545] Sobre los vínculos entre varones en las familias florentinas, *vid.* Kent, 1977, pp. 44-48.

[546] Ibíd., p. 46.
[547] Ibíd.
[548] Ramsden I, p. lx, la fecha fue el 13 de marzo de 1508.
[549] Para el significado de la emancipación, *vid.* Kuehn, pp. 10-12 y 42.
[550] Hatfield, p. 41.
[551] Kent, 1977, p. 44.
[552] Condivi/Bull, p. 37.
[553] Shaw, p. 261.
[554] Sobre las maniobras políticas de Julio, *vid.* ibíd., pp. 245-278.
[555] Citado en Ibíd., p. 259.
[556] Ramsden I, p. 55, n.º 53.

12. ENCARNACIÓN

[557] Sylvester, p. 114.
[558] Shaw, p. 262.
[559] Ramsden I, pp. 57-58, n.os 55 y 56.
[560] Ibíd.
[561] Shaw, pp. 267-268.
[562] Ibíd., pp. 269-270.
[563] Shaw, pp. 259-261 y pássim.
[564] Ibíd., p. 270.
[565] Ramsden I, pp. 148-149, n.º 157.
[566] Shaw, p. 259.
[567] Sobre la pérdida de Bolonia y el asesinato del cardenal Alidosi, Ibíd. pp. 271-277.
[568] Seymour, 1972, p. 108, n.º 15.
[569] Shaw, pp. 286-287.
[570] Ramsden I, pp. 148-149, n.º 157.
[571] Miguel Ángel/Saslow, pp. 78-79, n.º 10.
[572] Roscoe, loc. cit.
[573] Miguel Ángel/Saslow, pp. 73-74, n.º 6.
[574] National Gallery 2004, p. 305.
[575] Condivi/Bull, p. 38.
[576] Shearman, 2003, p. 148.
[577] Vasari/de Vere vol. I, p. 737.
[578] Lodovico Dolce trasladó esta opinión a Aretino, Dolce, p. 258.
[579] Vasari/de Vere, vol. I, p. 593.
[580] Vasari/Bull, p. 287
[581] Ramsden I, pp. 11-12, n.º 6.
[582] *Vid*. National Gallery, 2004, pp. 182, 186, 188, 196 y 214.
[583] National Gallery, 2004, p. 305.
[584] *Vid*. Nesselrath, Arnold, en National Gallery, 2004, pp. 281-292
[585] Ramsden II, p. 31, n.º 227.
[586] Condivi/Bull, p. 37.
[587] Vasari/Bull, p. 297.

[588] Nesselrath, Arnold, en National Gallery, 2004, p. 284.
[589] Elkins, pp. 176-186.
[590] Sobre la historia del conocimiento crítico de los bocetos de Miguel Ángel, *vid.* Bambach, 2010, pp. 42-48, 100-108.
[591] De esta hoguera informó Leonardo Sellaio, Cart. I, p. 318, n.º CCLV.
[592] Hatfield, Ramsden I, pp. 62-63, n.º 63.
[593] Joost-Gaugier, p. 21.
[594] *Vid.* Stinger, pp. 235-291.
[595] *Vid*. O'Malley.
[596] Vasari/Bull, p. 355.
[597] Miguel Ángel/Saslow, p. 77, n.º 9.
[598] Condivi/Bull, p. 63.
[599] Ibíd., pp. 75-76, n.os 7 y 8.
[600] Ibíd., p. 360.
[601] Miguel Ángel/Saslow, loc. cit.
[602] *Vid.* Steinberg, 1992, pássim.
[603] Hall, p. 114.
[604] Shaw, pp. 294-296.
[605] Sobre la visita de Alfonso d'Este a la Capilla Sixtina, *vid.* Luzio, pp. 540-541.
[606] Cartwright, vol. II, p. 64 y ss.
[607] Ramsden I, p. 71, n.º 80.
[608] Sobre las víctimas de Prato, *vid.* Stephens, p. 58, nota 3.
[609] Roth, p. 2; Hale, 1977, p. 94.
[610] Villari, vol. II p. 19.
[611] Ramsden I, p. 74, n.º 81.
[612] Su carta no ha sobrevivido; para la respuesta de Miguel Ángel, *vid.* Ramsden I, pp. 81-82, n.º 85, y Cart. I, p. 139, n.º CVI.
[613] Ramsden I, p. 70, n.º 77.
[614] Ibíd., p. 71, n.º 79.
[615] Ibíd., p. 74, n.º 81.
[616] Ibíd., p. 74, n.º 82.
[617] Ibíd., p. 75, n.º 83.
[618] Ibíd.
[619] Ramsden I, p. 76, nota 2.
[620] Shaw, pp. 311-313.

13. RIVALIDAD ROMANA

[621] Freud, p. 124.
[622] Hirst, 2011, p. 111 y p. 304, nota 2.
[623] Hatfield, p. 3.
[624] Para el contrato de la segunda tumba, *vid.* Hatfield, p. 31; Pope-Hennessy, p. 315 y Hirst, pp. 112-115.
[625] Hatfield, pp. 98-100; Ricordi, pp. 59-61.
[626] En el contrato de la tumba de 1516, citado en Ramsden II, p. xxiv.

[627] Cart. III, p. 7, n.º DXCIV, el término es *ciurmadore:* bellaco, bribón, embaucador.
[628] *Vid.* Hatfield, p. 35 para el pago en ese día y las relaciones de Vari con el banco.
[629] Unger, pp. 203-205.
[630] Trexler, 1980, p. 198 y ss.
[631] Baumgartner, pp. 92-93.
[632] Landucci, 1927, p. 267.
[633] Roscoe, 1846, pp. 355-358.
[634] Maquiavelo, 1975, pp. 134-135.
[635] *Vid*. Adalbert Roth, «Leo X and Music», en Evans et al., 2010, pp. 15-18.
[636] Nicholl, p. 460 y ss.
[637] Luschino, pp. lxxxix-xciii, trad. en Papini, pp. 176-177.
[638] Sobre Luschino, *vid.* Ragagi, Simone, en Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 66 (2007) versión en línea en http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-luschino_(Dizionario_Biografico)/
[639] Ramsden I, pp. 96-97, n.º 107.
[640] Sobre la represión de los regímenes Médici sobre las actividades de profetización, *vid.* Polizzotto, p. 284 y pássim.
[641] Ramsden, I, p. 113, n.º 124. Sobre la fecha del encuentro, *vid.* Henry, p. 265.
[642] Citado en Ibíd., p. 264.
[643] Hirst, 2011, pp. 111-115.
[644] Ramsden I, p. 82 n.º 86., fechada 1513 en Cart. I, p. 145, n.º CX.
[645] Ramsden I, p. 85 n.º 90, fechada 1514 en Cart. I, p. 151, n.º CXV.
[646] Ibíd.
[647] Ramsden I, p. 84, n.º 89, fechado el 5 de enero de 1515, en Cart. I, p. 154, n.º CXVII.
[648] Ramsden I, p. 103, n.º 101.
[649] Vasari/de Vere, vol. I, p. 608.
[650] Mancinelli, 1999, p. 50.
[651] Condivi/ Bull, p. 26.
[652] Sobre la perspectiva romana contemporánea sobre Moisés, *vid.* Stinger, pp. 209-218.
[653] Ramsden I, p. 85 n.º 90.
[654] Hatfield, p. 100.
[655] Citado en Talvacchia, p. 142.
[656] Ibíd., pp. 186-204.

[657] Ibíd., p. 194.
[658] Sobre el punto en que las personas del siglo XVI se consideraban ancianas, *vid.* Gilbert, 1967.
[659] Cart I, p. 162, n.º CXXIV.
[660] Citado por Goffen, p. 259.
[661] Gemäldegalerie, 2008, p. 120.
[662] Ibíd.
[663] Ibíd., pp. 162-164.
[664] Vasari/de Vere, pp. 140-143..
[665] Ibíd., p. 142.
[666] Evans et al., p. 18.
[667] Goffen, p. 228.
[668] Ramsden I, p. 90. n.º 97.
[669] Ramsden I, p. 94. n.º 103.
[670] Ibíd. p. 94, n.º 103.
[671] Ibíd.
[672] Zöllner, et al., p. 470.
[673] *Vid*. Clough, pp. 81-82.
[674] Ibíd. p. 81.
[675] Sobre la entrada del papa, *vid.* Boucher, vol. I, pp. 22-23; y Shearman, 1975.
[676] Cart. I, pp. 184-185, n.º CXLIV.
[677] Vasari/de Vere, vol. II, p. 809.
[678] Clough, pp. 83-84.
[679] Ibíd.

14. Montañas de mármol

[680] Citado por Clements, p. 301.
[681] Clough, p. 86.
[682] Ibíd. pp. 86-89.
[683] Cart. I, p. 186, n.º CXLV.
[684] Pope-Hennessy, p. 317.
[685] Cart. In., p. 51., n.º 33. La carta de Soderini es Cart. I, p. 188, n.º CXLVII.
[686] Cart. I, p. 190, n.º CXLVIII.
[687] Cart. I, p. 191, n.º CXLIX.
[688] Baldriga, p. 740; y Pope-Hennessy p. 325.
[689] Cart. I, p. 311, n.º CCL.
[690] Clough, pp. 90-91.
[691] Sobre el proyecto de San Lorenzo, *vid.* Ackerman, pp. 53-70; Wallace, 1994, pp. 9-74; Millon y Lampugnani, ed., pp. 565-572.
[692] Vasari/de Vere, vol. II, pp. 54-55.
[693] Millon y Lampugnani, p. 593.
[694] Cart. In., p. 54., n.º 35.
[695] Cart. I, pp. 204-205, n.º CLXII.
[696] Cart. I, pp. 219-221, n.º CLXXIII.
[697] Condivi/Bull, p. 173.

[698] Sobre el encargo, *vid.* Gemäldegalerie, 2008, pp. 178-180.
[699] Ibíd., p. 178, Cart. I, p. 243, n.º CXCIII.
[700] Cart. I, p. 244, n.º CXCIV.
[701] Cart. I, pp. 245-247, n.º CXCV.
[702] Sobre la personalidad de Giulio de Médici, *vid.* Price Zimmermann, pp. 19-27, y en especial la nota 25 para un resumen de la opinión contemporánea.
[703] Lowe, 1993, p. 96.
[704] Ramsden I, p. xliv.
[705] Christof Thoenes, citado en Zöllner, p. 220.
[706] *Vid*. Chapman, Hugo, en British Museum, 2005, pp. 155-156.
[707] Ramsden I, p. 105, n.º 116.
[708] Cart. I, pp. 280-281, n.º CCXXIII.
[709] Ramsden I, p. 105. n.º 116.
[710] Cart. I, pp. 274-275, n.º CCXIX.
[711] Cart. I, p. 291, n.º CCXXXI, trad. Bull, p. 138.
[712] Clough, pp. 90-91.
[713] Sobre el complot Petrucci, *vid.* Lowe, p. 104 y ss.
[714] Lowe, 1994, p. 196.
[715] Cart. I, p. 292, n.º CCXXII.
[716] Ramsden I, p. 107, n.º 114; Ricordi, pp. 100-101, n.º XCVII.
[717] Aland, p. 62.
[718] Cart. I, p. 315, n.º CCLIII.
[719] Milanesi, pp. 671-672.
[720] Sobre las dificultades de la extracción y el transporte de mármol a esta escala, *vid.* Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 43-44.
[721] Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 20, Cart. II, p. 6, n.º CCLXXXIV.
[722] Ibíd., pp. 38-61.
[723] Cart. I, p. 324, n.º CCLX.
[724] Cart. I, p. 332, n.º CCLXVI
[725] Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 26.
[726] Para un debate agitado sobre esta extraña hoja, *vid.* Barkan, 2011, pp. 81-85.
[727] Ramsden I, p. 109, n.º 120.
[728] Ibíd., p. 112, n.º 123.
[729] Pedretti, p. 174.
[730] Talvacchia, p. 134.
[731] Cart. II, p. 32, n.º CCCIV, trad. Goffen, p. 250.
[732] Ramsden I, p. 108, n.º 119.
[733] Cart. II, p. 82, n.º CCCXLIII; Ramsden I, pp. 117-118, n.º 129.
[734] Cart. II, p. 84, n.º CCCXLIV.
[735] Cart. II, p. 85, n.º CCCXLV.
[736] Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 64-65.
[737] Ramsden I, p. 114, n.º 125.
[738] Cart. II, p. 37, n.º CCCVIII.
[739] Ibíd., p. 178, n.º CDXXV, trad. Pope-Hennessey p. 326.
[740] Ibíd., p. 20, n.º CCXCIV.
[741] Lowe, 1993, p. 99.
[742] Cart. II, p. 106, n.º CCCLXIII, p. 111, n.º CCCLXVII, p. 115, n.º CCCLXX.

[743] Cart. II, p. 127, n.º CCCLXXX. Sobre el desenmascaramiento de Sansovino, *vid.* ibíd., Cart. II, p. 146, n.º CCCXCVI.
[744] Ibíd., p. 106, n.º CCCLXIII.
[745] Ramsden I, p. 121, n.º 134.
[746] Ibíd., p. 124, n.º 139.
[747] *Vid*. Clough, p. 91.
[748] *Vid*. Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 57.
[749] Ramsden I, p. 128-31, n.º 144.
[750] Miguel Ángel/Saslow, pp. 155-157, n.º 51.

15. TUMBAS

[751] Michelangelo/Mortimer, p. 61, n.º 282. [Versión cast.: *Sonetos completos*, trad. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1987].
[752] Delbeke, p. 126.
[753] Talvacchia, p. 222. Sobre la muerte de Rafael, *vid.* Vasari/Bull, p. 321.
[754] Cart. II, p. 100, n.º CCCLVIII, trad. Goffen, p. 251.
[755] Cart. II, p. 138, n.º CCCLXXXIX, trad. Goffen, loc. cit.
[756] *Vid*., Shearman, 2003, pássim.
[757] Talvacchia, p. 134.
[758] *Vid.* Shearman, pp. 478-479.
[759] Gemäldegalerie, 2008, p. 178.
[760] Vasari/de Vere, vol. II, p. 519.
[761] Talvacchia, p. 222.
[762] Vasari/Bull, p. 321.
[763] Cartwright, vol. II, p. 169.
[764] Talvacchia, p. 222.
[765] Cart. II, p. 227, n.º CDLXII, trad. Goffen, p. 255.
[766] Talvacchia, p. 208.
[767] Cartwright, vol. II, p. 169.
[768] Ramsden I, p. 135, n.º 145.
[769] Cart. II, p. 233, n.º CDLXVII, trad. Goffen p. 258.
[770] Cart. II, pp. 239-241, n.º CDLXX.
[771] Cart. II, pp. 246-247, n.º CDLXXIV, trad. Goffen p. 259-260.
[772] Cart. II, pp. 255-256, n.º CDLXXIX, trad. Goffen, p. 261.
[773] Sobre la entrevista de Figiovanni con el cardenal de Médici, *vid.* Corti, pp. 24-31.
[774] Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 22.
[775] Ibíd., pp. 66-67.
[776] *Vid.* Ramsden I, p. 121, n.º 134.
[777] Cart. II, p. 208, n.º CDXLIX.
[778] Para un resumen de este proceso, *vid.* Pope-Hennessy, p. 326.
[779] Ramsden I, pp. 109-110, n.º 120.
[780] Vasari/Bull, p. 421.
[781] Ricordi, pp. 88-89; y Ramsden I, pp. 127, n.º 142.
[782] Ramsden I, pp. 139-140, n.º 149, fechada en la segunda mitad de febrero o comienzos de marzo

en Cart. II, pp. 274-275, n.º CDXCIV.
[783] Pope-Hennessy, loc. cit.
[784] Cart. II, p. 305, n.º DXXI, trad Pope-Hennessy, loc. cit.
[785] Ibíd., p. 309, n.º DXXV.
[786] Ibíd., pp. 310-311, n.º DXXVI.
[787] Ibíd., pp. 313-315, n.º trad. Bull, 1995, p. 153.
[788] Ibíd., pp. 310-311, n.º DX LVIII, trad. Pope-Hennessy, p. 327.
[789] Cart. II, pp. 336-337, n.º DXLV.
[790] Ibíd., pp. 313-315, trad. Symonds, p. 232.
[791] Citado por Hibbard, p. 171.
[792] Lowe, 1993, pp. 121 y ss.
[793] Baumgartner, pp. 95 y ss.
[794] Reiss, p. 344.
[795] Ibíd. p. 345.
[796] Condivi/Bull, p. 72.
[797] Calcagni/Elam, 1998, p. 494.
[798] Cart. II, p. 338, n.º DXLV trad. Bull, p. 156.
[799] Rocke pp. 151-152.
[800] Cart. II, p. 338, n.º DXLVI, trad. Bull, p. 156.
[801] Cellini, p. 64.
[802] Sobre la circunferencia multifacética de Piloto, Vasari/Bull, p. 365. Sobre cómo acabó este, *vid.* Vasari/de Vere p. 443.
[803] Giannotti, loc. cit.
[804] Clough, p. 99.
[805] Sobre el complot de 1522, *vid.* Villari, pp. 332-333.
[806] Maquiavelo, 2003, p. 399.
[807] Chapman, Hugo, en British Museum, 2005, p. 168.
[808] Wallace, 1994, p. 83.
[809] Sobre el problema de la tercera tumba, *vid.* Morrogh.
[810] Cellini, p. 89.
[811] Ramsden I, pp. 142-143, n.º 152 y p. 255.
[812] Hatfield, p. 92.
[813] Lach, vol. II, p. 139.
[814] Stinger, p. 136.
[815] Ramsden I, pp. 137-140, n.º 149, fechada en la segunda mitad de febrero o comienzos de marzo en Cart. II, pp. 274-275, n.º CDXCIV.
[816] Sobre la apropiación de la casa de Settignano por Miguel Ángel, *vid.* Hatfield, pp. 87-96.
[817] Ramsden I, pp. 144-145, n.º 154.
[818] Hatfield, pp. 67-68.
[819] Cart. In. I, p. 200, n.º 117, y p. 201, n.º 118.
[820] Ramsden I, p. 140-141, n.º 150.
[821] Ibíd., p. 141, nota 4.
[822] Ibíd., pp. 145-146, n.º 155.
[823] Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 87.
[824] Vasari/Bull, p. 424.
[825] Cart. II, p. 342, n.º DL.
[826] Ramsden I, p. 141, n.º 151.

[827] Vasari/Bull, loc. cit.
[828] Miguel Ángel/Saslow, p. 88, n.º 18.

16. NUEVAS FANTASÍAS

[829] Vasari/Bull, p. 366.
[830] Reiss, p. 347.
[831] Ibíd., p. 340.
[832] Baumgartner, p. 101 y ss.
[833] Ramsden I, p. 146, n.º 156.
[834] Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 87-93.
[835] Ibíd., pp. 98-99.
[836] Hatfield, pp. 61-96.
[837] Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 101-102.
[838] Cart. III, p. 38 n.º DCXVI.
[839] Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 88.
[840] Ibíd., pp. 88-90.
[841] Ibíd. p. 106.
[842] Ramsden I, p. 155, n.º 164.
[843] *Vid*. Elam, 1981.
[844] Wallace, 1994, p. 92.
[845] Para un debate reciente sobre el diseño de las tumbas, *vid.* Chapman, pp. 168-185.
[846] Ramsden I, pp. 153-154, n.º 161.
[847] Vasari/Bull, p. 366.
[848] Elam, 2005, pp. 207-211.
[849] Ramsden I, p. 151, n.º 160, fechada en enero o comienzos de febrero de 1525 en Cart. III, p. 131, n.º DCLXXXVII.
[850] Cart. III, p. 194, n.º DCCXXXII, trad. Wallace, 2005, p. 196.
[851] Price Zimmerman, 2005, p. 22.
[852] Ibíd., p. 21.
[853] *Vid.* Sherr, p. 233.
[854] Ibíd., p. 19.
[855] Setton, p. 228.
[856] Setton, p. 226.
[857] Clough, p. 99.
[858] Ibíd., pp. 75 y 79.
[859] Vasari/de Vere, vol. II, pp. 265-266.
[860] Goffen, p. 353.
[861] Ibíd., pp. 354-358.
[862] Wallace, *Michelangelo*, 1994, p. 55.
[863] British Museum, 2005, pp. 197-199.
[864] Barkan, 2011, pp. 177-178. Sobre lo escrito, ibíd., 197-199.
[865] Cart. III, DCCCLXV, p. 400, y DCCCLXXXIX, p. 431.
[866] Vasari/Bull, p. 390.
[867] Chapman, Hugo, en British Museum, 2010, p. 198.

[868] Miguel Ángel/Saslow, pp. 135-136, n.º 51.
[869] Ibíd., p. 84, n.º 14.
[870] Ibíd., p. 46.
[871] *Vid*. Wallace, *Michelangelo*, 1994, pp. 69-70.
[872] Vasari/Bull, pp. 429-430.
[873] Vasari/de Vere, vol. II, p. 276.
[874] Ramsden I, p. 162, n.º 173.
[875] Goffen, p. 358.
[876] Ibíd.
[877] Ramsden I, pp. 162-163, n.º 174.
[878] Ibíd., pp. 164-165, n.º 176.
[879] Wallace, 2005, p. 195.
[880] Trad. en Ibíd.
[881] Cart. III, p. 194, n.º DCCXXXII.
[882] Para un resumen de estas negociaciones, *vid.* Pope-Hennessy, 1968, p. 318.
[883] Ramsden I, p. 159, n.º 16.
[884] Ibíd., p. 162-163, n.º 174.
[885] Ibíd., p. 159, n.º 168.
[886] Cart. III, p. 17, n.º DC.
[887] Ramsden, I, p. 150, n.º 159.
[888] Cart. III, p. 220, n.º DCCXLVII.
[889] Elam, 2005, p. 221.
[890] Wallace, 2005, p. 194.
[891] Wallace, en Gouwens y Reiss eds., 2005, p. 193.
[892] Cart. IV, p. 17, n.º CMX.
[893] Cart. III, p. 220, n.º DCCXLVII.
[894] Clark, p. 241.
[895] Miguel Ángel/Saslow, p. 90, n.º 20.
[896] Condivi/Bull, Ibíd.
[897] Rocke, p. 109.
[898] Vasari/Bull, p. 69.
[899] Vasari, 1962, vol. III, p. 993.

17. Rebelión

[900] Maquiavelo, 2003, p. 153.
[901] Citado por Hook, 1972, p. 19.
[902] Ibíd., 1972, p. 36.
[903] Sobre la incursión de los Colonna, *vid.* ibíd., pp. 93-102.
[904] Ibíd., pp. 116-130.
[905] Price Zimmermann, 1995, p. 80.
[906] Ramsden I, p. 166, n.º 178.
[907] Una inquietud habitual de Clemente, por ejemplo, Cart. III, p. 248 n.º DCCLXVII.
[908] Roth, p. 17.
[909] Ibíd. pp. 14 -17.

[910] Hirst, 2010, pp. 223-224, y notas 1-4, pp. 353-354.
[911] Roth, p. 19.
[912] Ibíd. pp. 23-29.
[913] Ibíd. p. 29, y Vasari/de Vere, vol. II, p. 557.
[914] Roth p. 39.
[915] Ricordi, p. 228.
[916] Hook, 1972, p. 162.
[917] Price Zimmermann, 1995, p. 83.
[918] Chastel, p. 91.
[919] Vasari/de Vere, vol. II, p. 170.
[920] Ibíd., vol. II, p. 904.
[921] Hook, 1972, pp. 175-176.
[922] Gouwens, Kenneth, *Remembering the Renaissance: Humanist Narratives of the Sack of Rome*, Leiden, 1998, p. xvii y nota 2.
[923] Roth, p. 40.
[924] Sobre la peste de 1527, *vid.* Morrison et al.
[925] Ramsden I, p. 171, n.º 182.
[926] Ricordi, loc. cit.
[927] Roth, p. 75.
[928] Hook, 1972, pp. 211-220.
[929] Reynolds, 2005, p. 156.
[930] Roth, pp. 76-77.
[931] Cellini, pp. 83-84.
[932] Para un resumen de la trayectoria de Della Palla, *vid.* Elam, 1993, pássim.
[933] Sobre Della Palla y Margarita de Navarra, *vid.* Elam, 1993, p. 44.
[934] *Vid*. ibíd., pp. 58-60.
[935] *Vid.* la carta de Gabriello Paccagli a Miguel Ángel hablando de la admiración del rey, Cart. II, pp. 151-152, n.º CDI.
[936] Ricordi, pp. 239-240.
[937] Miguel Ángel/Saslow, pp. 126-127, n.º 45.
[938] Hirst, 2011, p. 229.
[939] Vasari/de Vere, vol. II, pp. 279-280.
[940] Sobre el Hércules y Caco de Bandinelli, *vid.* Goffen, pp. 358-365.
[941] Hirst, p. 226.
[942] «"Dal disegno allo spazio": Michelangelo's Drawings for the Fortifications of Florence», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 46 n.º 2, p. 119.
[943] Ibíd.
[944] *Vid*. Ackermann, pp. 124-126.
[945] *Vid*. Wallace, 1987, pássim.
[946] Roth, pp. 74 y 193.
[947] Giambattista Busini a Vasari, citado en Papini, p. 245.
[948] Wallace, 1987, p. 19; y Roth, pp. 186-187.
[949] Roth, pp. 124-129.
[950] Wallace, 2001, p. 478.
[951] Hallman, p. 38.
[952] Roth, pp. 142 y ss.
[953] Wallace, 2001, p. 487.

[954] Hollingsworth, p. 8.
[955] Ibíd., pp. 1 y 11 y ss.
[956] Condivi/Bull, p. 47.
[957] Vasari/Bull, p. 371.
[958] Condivi/Bull, p. 48.
[959] Hollingsworth, pp. 12, 17 y 26.
[960] Wallace, p. 133.
[961] Ackerman, p. 318.
[962] Wallace, William E., «Michelangelo's Leda: The Diplomatic Context», *Renaissance Studies*, vol. 15, n.º 4, 2001, p. 490.
[963] Roth, pp. 147-150.
[964] Roth, p. 166 y ss.
[965] Giambattista Busini, citado en Papini, p. 247.
[966] Condivi/Bull, pp. 43-44.
[967] Ramsden I, pp. 175-176, n.º 184.
[968] Citado en Papini, p. 248.
[969] Busini, pp. 103 y ss.
[970] Vasari/Bull, p. 370.
[971] Corti.
[972] Vasari/Bull, p. 370.
[973] Ricordi, pp. 262-263.
[974] Ramsden, loc. cit.
[975] Dorez, L. *Nouvelles Recerches sur Michel-Ange et son entourage*, París, 1918, pp. 211-212 (trad. Papini, p. 250).
[976] Vasari/Bull, p. 371.
[977] Ramsden, loc. cit.
[978] Cart. III, pp. 282-283, trad. Polizzotto, p. 374.
[979] Hirst, pp. 238-239.
[980] Roth, p. 225.
[981] Condivi/Bull, pp. 44-45.
[982] Roth, p. 226.
[983] Condivi/Bull, pp. 44-45.
[984] Ibíd.
[985] Roth, pp. 263-265.
[986] Wallace, p. 497, nota 94.
[987] Roth, p. 266.
[988] Ibíd., pp. 294-321.
[989] Condivi/Bull, pp. 44-45.
[990] Roth, p. 321.

18. AMOR Y EXILIO

[991] Michelangelo/Mortimer, p. 19, n.º 72. [Versión cast.: *Sonetos completos*, trad. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1987].
[992] Hallman, p. 39; sobre la ceremonia de Bolonia, *vid.* Eisenbichler.

[993] En Gouwens y Reiss; el punto de vista de d'Avalos aparece citado en Zimmermann, *Paulo Jovio and the Crisis of Sixteenth Century Italy*, Princeton, 1995, p. 91.
[994] Roth, p. 335.
[995] Condivi/Bull, p. 45.
[996] Corti, p. 29.
[997] Cart In. I, p. 330, n.º 219 y p. n.º 220.
[998] Condivi/Bull, p. 45.
[999] Roth, p. 97.
[1000] Condivi/Bull, p. 45.
[1001] Gaye, vol. II, p. 21.
[1002] Vasari/Bull, p. 372.
[1003] Para un debate reciente al respecto, *vid.* Detroit Institute of Arts, 2002, pp. 216-217.
[1004] Trad. ibíd; Cart. III, DCCCLVI, pp. 386-387. (trad. en Detroit Institute of Arts, 2002, pp. 216-217).
[1005] Ibíd., p. 290, n.º DCCCIII..
[1006] *Vid*. Wallace, 2001.
[1007] Cart. III, p. 290, n.º DCCCIII.
[1008] Condivi/Bull, p. 48.
[1009] Vasari/Bull, p. 371; las cartas de Mini en Cart. III, pp. 350-380, pássim. Informó a Miguel Ángel de que había llegado a Lyon el 23 de diciembre de 1531, Cart. III, p. 361, n.º DCCCXLI.
[1010] Hale, 1977, p. 119.
[1011] *Vid*. Brackett, 2010, pp. 303-325.
[1012] *Vid*. ibíd., y Brackett, John, en Boyce Davies, p. 670.
[1013] Hallman, p. 39.
[1014] Hale, 1972, p. 122.
[1015] Condivi/Bull, p. 46.
[1016] Cart. III. p. 301, n.º DCCCXII.
[1017] Goffen, p. 317.
[1018] Goffen, pp. 316-317.
[1019] *Vid*. una carta de Antonio Mini desde Lyon a Antonio Gondi, Cart. III, pp. 340-134.
[1020] Vasari/ de Vere, vol. II, p. 362.
[1021] Michelangelo/Mortimer, pp. 25-27, n.º 86.
[1022] Ramsden I, pp. 295-297.
[1023] Cart. III, pp. 312-313 n.º DCCCXVII.
[1024] Cart. III, 319-320.
[1025] Ibíd., pp. 299-300, n.º DCCCXI.
[1026] Ibíd., p. 342, n.º DCCCXXXIII.
[1027] Cart. III, pp. 303-306, n.º DCCCXIII.
[1028] Ibíd., pp. 312-313, n.º DCCCXVII.
[1029] Ramsden I, p. 177, n.º 186.
[1030] Cart. III, p. 388, n.º DCCCLVII; trad. Bull, 1995, pp. 228-230.
[1031] Sobre el estado de la casa, la carta de Sebastiano del 16 de julio de 1531, Cart. III, pp. 308-310, n.º DCCCXV.
[1032] Sobre el nuevo contrato, *vid.* Milanesi, pp. 702-706; Pope-Hennessy, pp. 319-320. Sobre el hecho de que Clemente estuviera presente, Ramsden II, pp. 26-27, n.º 227.
[1033] Pope-Hennessy, p. 320.

[1034] Ramsden II, pp. 26-27, n.º 227.
[1035] Bull, 1995, pp. 231-232.
[1036] Cart. III, pp. 419-420, n.º DCCCLXXXI, y pp. 421-422, n.º DCCCLXXXII; la carta del embajador, Cart. III, pp. 417-418, n.º DCCCLXXX.
[1037] Para un debate reciente sobre esta relación, *vid.* Buck, pp. 76-91.
[1038] Buck, p. 76.
[1039] Ibíd.
[1040] Vasari/Bull, p. 420.
[1041] Miguel Ángel/Saslow, p. 224, n.º 97.
[1042] Ramsden I, p. 193, borrador 4.
[1043] Cart. III, p. 445, n.º DCCXCVIII.
[1044] Ramsden I, pp. 180-181, n.º 191.
[1045] Michelangelo/Mortimer, p. 23, n.º 83.
[1046] Cart. III, p. 433, n.º DCCCXCI.
[1047] Michelangelo/Mortimer, p. 15, n.º 59. [Versión cast.: *Sonetos completos*, trad. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1987].
[1048] Gouwers, 1998, op. cit., p. 17.
[1049] Ibíd., p. 14, n.º 58.
[1050] Ibíd., p. 23, n.º 83.
[1051] *Vid*. Barkan, 1991, pássim.
[1052] Saslow, p. 226, n.º 98.
[1053] Vasari/ Bull, p. 402.
[1054] *Vid*. Chapman, Hugo, en British Museum, 2005, pp. 417-421.
[1055] Cart. III, pp. 405-406, n.º DCCCLXIX.
[1056] *Vid*. Buck, pp. 110-117.
[1057] Barkan, 2011, pp. 235-286.
[1058] Cart. IV, p. 12, n.º CMVI.
[1059] Ramsden I, pp. 194-195, borrador 6.
[1060] Ramsden I, p. 184, no 193.
[1061] Ibíd., p. 185, n.º 194.
[1062] Buck, pp. 123-135.
[1063] Cart. IV, pp. 17-19, n.º CMX.
[1064] *Vid*. Shrimplin, pp. 266-270.
[1065] Cart. IV, p. 49, n.º CMXXXII. Sobre la cuestión de si la carta se refiere a la llegada de un dibujo o la terminación de un grabado sobre vidrio, *vid.* Plazzotta, C., en Buck, pp. 85-86.
[1066] Ricordi, p. 278, n.º CCLIII.
[1067] Setton, p. 270.
[1068] Citado por Hale, 1983, p. 40.
[1069] Ibíd. p. 32.
[1070] Condivi/Bull, pp. 46-47.
[1071] Setton, p. 270.
[1072] Ricordi, p. 277.

19. JUICIO

[1073] Comanini, Gregorio, Il Figino, 1591 citado por Campbell, p. 620, nota 102.
[1074] Condivi/Bull, p. 51.
[1075] Vasari/Bull, p. 374.
[1076] De Vecchi, 1986, p. 178.
[1077] Pastor, vol. X, pp. 322-323.
[1078] Ramsden I, pp. 187-188, n.º 198.
[1079] Ackermann, pp. 310 y 314; Vasari/Bull, pp. 375, 399-400.
[1080] *Vid*. Detroit Institute of Arts, 2002, p. 21, nota 34.
[1081] Ramsden I, pp. 187-188, n.º 198.
[1082] Por ejemplo, Miguel Ángel/Saslow, pp. 228-230, núm. 99 y 100.
[1083] Cart. IV, p. 67, n.º CMXLI.
[1084] *Vid*. Buck, pp. 100-109.
[1085] Miguel Ángel/Saslow, p. 15.
[1086] Setton, p. 394; Baumgartner, pp. 102-103.
[1087] Sobre la trayectoria de este, *vid.* Pastor, vol. XI, pp. 17-20.
[1088] Gregorovius, Libro XIII, p. 351, nota 2.
[1089] Condivi/Bull, p. 51.
[1090] *Vid*. Ramsden II, p. 27, n.º 227.
[1091] Vasari/Bull, p. 376.
[1092] *Vid*. Mancinelli, 1997, p. 160.
[1093] Vasari/Bull, p. 178.
[1094] De Vecchi, 1986, p. 172.
[1095] Vasari/de Vere, vol. II, p. 151.
[1096] Palazzo di Venezia, 2008, p. 172.
[1097] Vasari/de Vere, loc. cit.
[1098] Mancinelli, 1997, p. 158.
[1099] Condivi/Bull, p. 52.
[1100] *Vid*. Mayer, *Reginald Pole: Prince and Prophet*, 2000, p. 117.
[1101] Vasari, 1962, vol. III, p. 1193.
[1102] Mancinelli, 1997, p. 160.
[1103] Ibíd., p. 166.
[1104] Ramsden II, p. 237.
[1105] Ibíd., p. 120, n.º 347, Condivi/Bull, p. 67.
[1106] Miguel Ángel/Saslow, pp. 398-399, n.º 235.
[1107] Sobre la vida de Vittoria Colonna, *vid*. Brundin, pp. 15-36.
[1108] Price Zimmerman, 1995, p. 77.
[1109] Price Zimmerman, 1995, pp. 100-101.
[1110] *Vid*. Partridge, pp. 116-122.
[1111] Ackerman, p. 145.
[1112] Hale, 1977, pp. 125-126.
[1113] Piccolomini, p. 85.
[1114] Hale, 1977, p. 125.
[1115] Ibíd., pp. 127-128.
[1116] Najemy, pp. 466-468.
[1117] Vasari/Bull, p. 413.
[1118] Piccolomini, pp. 90-93.
[1119] Mancinelli, 1997, p. 163.

[1120] Mancinelli, 1997, p. 163
[1121] *Vid*. Partridge, pp. 126-134.
[1122] *Vid*. Hall, Marcia B., en Hall, *Artistic Centres*, 2005, pp. 95-112.
[1123] Ibíd. p. 97.
[1124] Cart. IV, pp. 82-83, n.º CMLII, trad. en Aretino, pp. 109-111, n.º 31.
[1125] Sobre la trayectoria de Aretino, *vid.* Aretino, 1976, pp. 13-43.
[1126] Cart. IV pp. 87-88, n.º CMLV, y Ramsden II, p. 3, no 199.
[1127] Cart. IV, pp. 90-91, CMLVII.
[1128] Sobre Holanda, *vid.* Bury.
[1129] Holanda, p. 31.
[1130] *Vid*. Shearman, 2003, p. 961.
[1131] Conwell, pp. 52-53.
[1132] *Vid*. Delph, et al., p. 15, nota 19.
[1133] Vasari/Bull, p. 379.
[1134] *Vid*. Girouard, pp. 82-84.
[1135] A este respecto, *vid.* Lazzarini, pp. 115-121.
[1136] Sobre el soneto, *vid.* Schlitt, p. 118.
[1137] Vasari/Bull, pp. 379-380.
[1138] *Vid*. Barocchi, vol. III, p. 1301.
[1139] Partridge, op. cit., p. 10.
[1140] De Vecchi, 1986, p. 190.

20. Reforma

[1141] Citado en Musiol, p. 211.
[1142] Sobre la muerte del duque *vid.* Clough, p. 79 y nota 19.
[1143] Cart. IV, pp. 106-107, n.º CMLXX.
[1144] Pope-Hennessy, p. 320.
[1145] Ramsden II, pp. 19-22, n.º 219.
[1146] Cart. IV, p. 229, n.º MLIV; Ramsden p. 61, n.os 246 y p. 266.
[1147] Condivi/Bull, p. 66.
[1148] Sobre la personalidad y la trayectoria de Pole, *vid.* Mayer, *Reginald Pole: Prince and Prophet*, 2000, pp. 1-12 y pássim.
[1149] Sobre Valdés, Ochino y los *spirituali*, *vid*. MacCulloch, pp. 213-218.
[1150] Musiol, pp. 215-232.
[1151] Ibíd., p. 10.
[1152] Brundin, p. 81.
[1153] Brundin, p. 81.
[1154] Ramsden II, p. 4. n.º 201; Cart. IV, pp. 120-121, n.º CMLXXXIII.
[1155] Sobre la cuestión de Miguel Ángel, Vittoria Colonna y regalos, *vid.* Nagel, 1997.
[1156] Condivi/Bull, pp. 67-68.
[1157] MacCulloch, pp. 226-233.
[1158] Citado en ibíd., p. 231.
[1159] Para un resumen de las complejas negociaciones y acuerdos, *vid.* Pope-Hennessy, pp. 320-322.
[1160] Ramsden II, pp. 24-25, n.º 226.

[1161] Ramsden II, p. 26, n.º 227.
[1162] Musiol, p. 205.
[1163] Ramsden II, pp. 32-33, n.º 229.
[1164] Steinberg, 1975, pp. 22-41.
[1165] Holanda, pp. 46-47.
[1166] Steinberg, 1975, p. 39.
[1167] Miguel Ángel/Saslow, p. 409, n.º 242.
[1168] Sobre Luigi del Riccio, *vid*. Ramsden II, pp. 244-250.
[1169] Cart. IV, p. 142, n.º CMXCVI.
[1170] Ramsden II, p. 23, n.º 222.
[1171] Giannotti, pp. 31-33.
[1172] Ibíd., p. 33.
[1173] Sobre Cecchino, *vid.* Ramsden II, pp. 256-258.
[1174] Ibíd., pp. 16-17, n.º 215.
[1175] Ibíd., p. 257.
[1176] Miguel Ángel/Saslow, pp. 329-390, n.os 179-228.
[1177] Miguel Ángel/Saslow, pp. 356, 360, 363, 380.
[1178] Miguel Ángel/Saslow p. 359, n.º 197.
[1179] Ramsden II, pp. 37-38, n.º 238, nota 1, p. 245.
[1180] Ibíd., pp. 37-38, n.º 238.
[1181] Gaye, vol. II, p. 296.
[1182] Ramsden II, p. 39, n.º 241.
[1183] Ibíd., p. 3, n.º 203.
[1184] Ramsden II, p. 9, n.º 209.
[1185] Pope-Hennessy, pp. 321-322.
[1186] Condivi/Bull, pp. 53-54.
[1187] Ibíd., pp. 269-271.
[1188] Ibíd., p. 57, n.º 262.
[1189] Ibíd. p. 41, n.º 244, fechada en febrero-marzo de 1546 en Cart. IV, p. 232, n.º MLVI.
[1190] Ramsden II, p. 250.
[1191] Steinberg, 1975, p. 55.
[1192] Ramsden, pp. 267-268.
[1193] Mayer, pp. 71-72.
[1194] Holanda, pp. 41-42.
[1195] Ibíd., p. 41.
[1196] Ibíd.
[1197] Sobre la complicada historia del trasbordador del Po, *vid.* Ramsden II, pp. 266-268.
[1198] Ibíd. p. 306.
[1199] Ramsden II, p. 241.
[1200] Condivi/Bull, p. 67.
[1201] Michelangelo/Mortimer, p. 40, n.º 152. [Versión cast.: *Sonetos completos*, trad. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1987].
[1202] Ibíd., pp. 17-18, n.º 66.
[1203] Miguel Ángel/Saslow, p. 471, n.º 280.
[1204] Ramsden II, pp. 242-243.
[1205] Condivi/Bull, p. 67.
[1206] Ibíd.

[1207] Ramsden II, p. 76, n.º 281.
[1208] Ibíd., p. 72, n.º 279.
[1209] Varchi, *vid.* Ramsden II, pp. 257-259.
[1210] Michelangelo/Mortimer, p. 39, n.º 151.
[1211] Ramsden II, p. 87, n.º 300.
[1212] Michelangelo/Mortimer, pp. 56-57, n.º 267.
[1213] Ibíd., pp. 56-57, n.º 267.
[1214] Ibíd.
[1215] Ramsden II, p. 91 n.º 306, y pp. 102 y 103, núm. 323-324.
[1216] Chantelou, p. 174, citado por Clements, p. 301.
[1217] Ibíd., p. 91, n.º 306.

21. CÚPULA

[1218] Ramsden II, p. 310
[1219] Sobre la historia de la construcción de San Pedro del Vaticano, *vid.* Millon y Lampugnani, pp. 598-672; y Ackermann, pp. 199-227.
[1220] Ramsden II, p. 129, n.º 358.
[1221] Ibíd., p. 69, n.º 274.
[1222] Cart. IV, pp. 267-268, n.º MLXXXIII.
[1223] Ackerman, p. 179.
[1224] Ibíd., p. 184.
[1225] Ibíd.
[1226] Ibíd., pp. 139-173.
[1227] Barkan, 2011, p. 218, y Cart. IV, p. 247 n.º MLXVIII.
[1228] Mercati, citado en Papini, pp. 394-396.
[1229] MacCulloch, pp. 234-237.
[1230] Ibíd. p. 221.
[1231] Sobre Colonna y Loyola, *vid.* Astell, Anne, p. 191, nota 4.
[1232] Ibíd. p. 190.
[1233] Baumgartner, pp. 82-110.
[1234] Steinberg, p. 55.
[1235] Vasari/de Vere, vol. II, p. 1051.
[1236] Rubin, 1995, pp. 110-114.
[1237] Vasari/de Vere, vol. II, pp. 1042-1043.
[1238] Rubin, 1995, p. 114.
[1239] Hirst, 1997, p. 68.
[1240] Miguel Ángel/Saslow, pp. 467-468, n.º 277.
[1241] Ramsden II, pp. 121-122, n.º 348.
[1242] Rubin, 1995, p. 80.
[1243] Vasari/Bull, p. 455.
[1244] Ibid. p. 393.
[1245] Ibíd., pp. 398-399.
[1246] Ibid. p. 396.
[1247] Ibid. p. 423.

[1248] Michelangelo/Mortimer, pp. 67-68, n.º 299.
[1249] Ramsden II, pp. 127-128, n.º 357.
[1250] Ibíd. p. 143, n.º 382.
[1251] Vasari/Bull, pp. 328-329.
[1252] Ramsden II, pp. 308-309.
[1253] Ibíd. p. 310.
[1254] Vasari/Bull, pp. 396-397.
[1255] Ramsden II, p. 310.
[1256] Partner, p. 38.
[1257] Condivi/Bull, p. 62.
[1258] Sobre Julio III e Innocenzo del Monte, *vid.* Dall'Orto, Giovanni, en Aldrich y Wotherspoon, vol. I, pp. 233-234.
[1259] Vasari/Bull, p. 397.
[1260] Ramsden II, p. 292.
[1261] *Vid.* Cart. IV, pp. 215-217, n.º MXLV, y Aretino, 1967, pp. 223-225, para la misiva original de noviembre de 1545.
[1262] De Vecchi, pp. 191-192, 269.
[1263] Ramsden II, p. 253.
[1264] *Vid*. Hirst, 1997, pp. 70-72.
[1265] Sobre Condivi, *vid.* ibíd.; y Papini, pp. 409-412.

22. DERROTA Y VICTORIA

[1266] Ramsden II, p. liii.
[1267] Reynolds, 1778, p. 83.
[1268] Cellini, pp. 350-352.
[1269] Baumgartner, pp. 111-112.
[1270] Vasari/Bull, p. 401.
[1271] Ramsden II, pp. 153-154, n.º 398.
[1272] MacCulloch, p. 281.
[1273] Musiol, pp. 4-5.
[1274] Condivi/Bull, p. 67.
[1275] MacCulloch, p. 285-286.
[1276] Hatfield, p. 165.
[1277] Ramsden II, p. 308.
[1278] Hatfield, pp. 167-168.
[1279] Ricordi, p. 346, n.º CCXCVII.
[1280] Ramsden II, pp. 311-12.
[1281] Ibíd., p. 155, n.º 402.
[1282] Vasari/Bull, pp. 399-401.
[1283] Ramsden II, p. 159, n.º 407.
[1284] Ibíd., p. 160, n.º 408.
[1285] Vasari/Bull, p. 402.
[1286] Cellini, 1956, p. 352.
[1287] Ramsden II, p. 160, n.º 408.

[1288] Ibíd., p. 161, n.º 410.
[1289] Sobre Urbino, *vid.* Papini, pp. 436-440.
[1290] Ramsden II, pp. 172-173, n.º 431, Cart. V, pp. 79-280, pássim.
[1291] Ramsden II, p. 183, n.º 443.
[1292] Vasari/Bull, pp. 424-425; sobre el obsequio a Antonio del Francese, *vid.* Hatfield, pp. 181-182.
[1293] Hatfield, pp. 181-183.
[1294] Ibíd., p. 166.
[1295] Sobre Pablo IV, *vid*. Baumgartner, pp. 114-116.
[1296] Vasari/Bull, p. 402.
[1297] *Vid*. Campbell.
[1298] Ramsden II, p. 300.
[1299] Ibíd., p. 168, n.º 425.
[1300] Ramsden II, p. 169, n.º 426.
[1301] Ibíd., pp. 172-173, n.º 431.
[1302] Ibíd., p. 178, n.º 437.
[1303] Ibíd., p. xlix.
[1304] Wallace, 2000, p. 88.
[1305] Vasari/Bull, pp. 404-405.
[1306] Ibíd., p. 405.
[1307] Pope-Hennessy, p. 339.
[1308] *Vid*. Koslofsky, pp. 48-49.
[1309] Michelangelo/Mortimer pp. 32-33, n.º 102. [Versión cast.: *Sonetos completos*, trad. Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1987].
[1310] Baumgartner, p. 116.
[1311] Ibíd., p. 115-120.
[1312] Cart. V, p. 185, n.º MCCCVI. Al año siguiente le envió otra misiva, Ibíd., p. 236, n.º MCCCXLI.
[1313] Hatfield, p. 166.
[1314] Vasari/Bull, p. 413.
[1315] *Vid*. Ackerman, pp. 227-240.
[1316] Ibíd., pp. 240-248.
[1317] Vasari/Bull, pp. 404-405.
[1318] Condivi/Bull, p. 71.
[1319] Ibíd.
[1320] Calcagni/Elam, 1998, p. 492; Procacci, p. 293.
[1321] Vasari/Bull, p. 419.
[1322] Papini, pp. 505-507.
[1323] *Vid*. Ackerman, pp. 251-267.
[1324] Ibíd. p. 257.
[1325] Cart. V, pp. 273-274, n.º MCCCLXVIII..
[1326] Ramsden II, pp. 313-314.
[1327] Ibíd. p. 208, n.º 480.
[1328] De Vecchi, 1986, p. 269, nota 35.
[1329] Vasari/Bull, p. 439.

Notas a pie de página

(1) En la época de Miguel Ángel existía una abrumadora diversidad de monedas; es más, los banqueros de su ciudad natal se hicieron ricos aprovechándose de las variaciones entre los tipos de cambio. La mera lista de sus nombres hace que a uno le dé vueltas la cabeza. Había, según Hatfield, el experto en los asuntos financieros de Miguel Ángel, «florines, ducados y escudos; liras, *grossi, giuli* y *paoli; soldi* y *carlini; denari* y *quattrini*, y *baiocchi* o *bolognini*». Por si esto fuera poco, existían diferencias incluso entre las distintas variedades de la misma moneda: florines anchos o grandes, y el *florin de suggello*. También había diferencias significativas entre los valores de todas ellas si —como hacía Miguel Ángel— uno estaba intentando sacar el máximo partido de una transacción. Por suerte, de acuerdo con Hatfield, el valor de las principales piezas de oro —el florín, el ducado y el escudo— rara vez variaba más de un diez por ciento, por lo que podemos aceptar aliviados su conclusión, según la cual, desde nuestro punto de vista, en la práctica venían a ser lo mismo.
(2) Es cierto que el Palazzo Pitti fue enormemente ampliado después de esta fecha, si bien a mediados del siglo XVI ya era uno de los edificios más importantes de Florencia.
(3) Los coetáneos del artista deletreaban de diversas formas su nombre de pila.
(4) Variante de Ludovico. Los nombres italianos del siglo XVI tienden a variar con respecto a sus formas contemporáneas. Así, Leonardo solía ser Lionardo, y el propio Miguel Ángel firmaba Michelangiolo. En este libro y por motivos de claridad, se emplean a veces las formas antiguas. Así, los miembros de la familia Buonarroti se llaman Lionardo, pero Leonardo da Vinci no.
(5) El padre de Lionardo era el hermano menor de Miguel Ángel, Buonarroto Buonarroti. Para un lego, la cuestión de los nombres puede llegar a hacerse bastante confusa.
(6) En aquel entonces le quedaban tres papas más a los que servir, pero aun así, en esa fecha parece haber subestimado el número de sus mecenas papales.
(7) Su fe se vio fortalecida en 1520, cuando envió a otro artista, en calidad de una especie de embajador, al entonces conde de Canossa, que se llamaba Alessandro. El conde buscó en los archivos, descubrió a un antepasado que, efectivamente, había desempeñado un cargo en Florencia y le envió a Miguel Ángel una carta muy cordial dirigiéndose a él como pariente y ofreciéndole su hospitalidad. La investigación genealógica posterior, sin embargo, ha revelado que a fin de cuentas, los Buonarroti y los condes de Canossa no estaban emparentados.
(8) A los ciudadanos que se encontraban en esta posición se les conocía como *specchi* por el libro conocido como *Specchio*, o espejo, en el que figuraban, barrio por barrio y distrito por distrito, quienes no estaban al día en el pago de los impuestos.
(9) Es decir, las puertas del baptisterio en Florencia, cuyo segundo y posterior par describió de manera célebre Miguel Ángel, de nuevo según Vasari, como «tan hermosas que podrían estar colocadas a la entrada del paraíso».
(10) Miguel Ángel nunca llegó a ser miembro ni del gremio de los Médicos y Boticarios, al que pertenecían los pintores, ni del de los Maestros de la Piedra y la Madera, que incluía a los escultores y los canteros.

(11) Los florentinos más acaudalados ponían a sus bebés en manos de nodrizas, que solían ser mujeres campesinas que vivían en propiedades suyas en el campo. Ya en el siglo XV hubo quien (como el escritor y artista Alberti) denunció esta práctica como insalubre y perjudicial para las relaciones familiares.
(12) Condivi subraya su «espléndido horóscopo», que indica que un niño nacido bajo tal constelación poseería un «talento noble y elevado que le permitiría triunfar en cualquier empresa, pero en particular en las artes que deleitan los sentidos». Por desgracia, como se equivocó acerca de la fecha de nacimiento de Miguel Ángel en un año, nada de esto tenía validez en términos astrológicos.
(13) Francesco da Urbino también fue el maestro elegido por una familia llamada Morelli, un clan mucho más rico que vivía en el mismo distrito que los Buonarroti, el León Negro. En 1483, Lorenzo di Matteo Morelli, que vivía en la calle Borgo Santa Croce, a un par de minutos a pie de la Via de' Bentaccordi, compró el libro de gramática latina que había escrito Francesco da Urbino. Es muy probable que se lo propusiera a Lodovico Buonarroti como maestro de Miguel Ángel.
(14) La figura en cuestión era un desnudo, cosa poco habitual en una pintura religiosa: un joven preadolescente, desnudo y agachado, con los brazos levantados y expresión de asombro mientras san Pedro lo resucita de entre los muertos. Lo cierto es que parece que la figura está inspirada en una persona concreta.
(15) Se trata de uno de los cuadros más espléndidos de Ghirlandaio, y sigue expuesto en el museo del hospital.
(16) Fechado el 24 de octubre de 1524, aunque los demás artículos que figuran en la misma hoja posiblemente correspondan a una fecha posterior.
(17) El examen técnico demuestra que fue obra de alguien próximo al taller de Ghirlandaio. La única alternativa realista a la autoría de Miguel Ángel sería la de otro discípulo de Ghirlandaio, como Granacci.
(18) La fecha de comienzos de 1490 encaja con la cronología aportada por Condivi, pero esa primavera las oportunidades habrían sido escasas debido a la limitada movilidad de Lorenzo. En marzo de ese año había sufrido un ataque especialmente grave de la artritis crónica que padecía, y que hizo que uno de sus pies se hinchase enormemente, lo que le impedía caminar. Dejó Florencia, cabe suponer que para recuperarse, y el 26 de abril visitó las aguas termales de San Filippo, en el sur de la Tos
(19) También figuraba en la colección de los Médici una escultura en relieve de la Virgen y el niño, seguramente obra de Donatello, que se encuentra en la actualidad en el Victoria and Albert Museum, y que se asemeja en varios aspectos a la *Virgen* de Miguel Ángel, salvo en que la madre y el niño están en actitud íntima y encantadora. cana. Por tanto, el intervalo más probable para que se produjera el encuentro sería entre principios y mediados de abril.
(20) Francesco Malatesta estaba escribiendo a la obsesiva coleccionista de arte Isabella d'Este.
(21) También debió de haber recordado durante mucho tiempo la entalladura romana de calcedonia de Lorenzo, *Diomedes y el Paladión*, en la que el héroe, ágil y en tensión, estaba hermanado con los desnudos atléticos masculinos de *La batalla de Cascina* y el techo de la Capilla Sixtina.
(22) También existe un relato más de un mito más bien sórdido de otro autor romano, Higinio. En sus *Fábulas*, Higinio relata cómo el propio Hércules violó a Deyanira y prometió casarse con ella, pero después Deyanira es prometida en matrimonio con un centauro al que Hércules asesina. Por lo visto, la historia que Poliziano debió de contarle a Miguel Ángel era la de Ovidio, y cabe suponer que no estaba en latín, idioma que su pupilo no dominaba, sino en toscano. Sin embargo, de manera excusable, Condivi o Miguel Ángel confundieron a las dos damiselas griegas Deyanira e Hipodamía.
(23) No obstante, sí parece que Miguel Ángel se inspiró en una figura, y en el sentido de la anatomía, de una de las mejores obras de Bertoldo, una estatuilla de bronce del héroe griego Belerofonte domando a Pegaso.

(24) El 11 agosto de 1495, Francesco Buonarroti se presentó ante los *sindaci*, es decir, los administradores encargados de supervisar la venta de las propiedades de los Médici. Juró que la estatua de mármol de *Hércules* era propiedad de su sobrino y se la entregaron. El documento especifica que Miguel Ángel (cuyo nombre no figura en él) era hijo de Francesco, error comprensible, ya que Francesco Buonarroti era el cabeza de familia y estaba presente en Orsanmichele, donde tuvo lugar la venta, pues también era allí donde llevaba a cabo las actividades de su pequeño negocio de cambio de moneda.
(25) Aquella intensa nevada tuvo realmente lugar. Landucci la describe en su entrada del 20 de enero de 1494, día de San Sebastián: «Se produjo en Florencia la tormenta de nieve más severa que recuerda ninguno de los habitantes más ancianos». La tormenta duró veinticuatro horas, y Landucci señaló que «había tal cantidad de nieve que tardó mucho en derretirse, como sucede cuando, en ocasiones, los muchachos fabrican un león de nieve. De hecho, aquellas montañas sobrevivieron durante una semana».
(26) Quizá el advenimiento del modernismo hizo posible concebir que Miguel Ángel pudiera haber sido el autor de una obra tan anatómicamente extraña como esta. Algunos estudiosos siguen poniendo en duda su autoría, pero la balanza de la opinión se inclina a su favor.
(27) Su actual posición en la sacristía también es de una altura considerable, pero sigue produciendo una impresión incómoda.
(28) Entretanto, el cardenal residía en el Palazzo Riario, construido por su tío Girolamo, y que después fue propiedad de la viuda de este, Caterina. Fue allí, en lo que en la actualidad se conoce como el Palazzo Altemps —que forma parte del Museo Nacional de Roma— donde Miguel Ángel lo conoció por primera vez.
(29) En determinado momento, muchos expertos dudaron de la autenticidad de este cuadro, y lo atribuyeron a un anónimo «maestro de la Madonna de Mánchester». Sigue habiendo algunos escépticos, pero en décadas recientes el consenso se ha ido haciendo cada vez más favorable a la autoría de Miguel Ángel.
(30) Entre sus defensores había miembros de la familia especializados en las esculturas de terracota esmaltada, los Della Robbia.
(31) Otro encarnizado rival, Pietro Torrigiano (el bravucón del jardín de las esculturas que le partió la nariz) también estaba presente en Roma en 1498.
(32) El hijo del Papa, César Borgia, atacó las antiguas posesiones de la familia Della Rovere en Forlì e Imola.
(33) Entre marzo y abril de 1501, Soderini había sido *gonfaloniere di giustizia*, antes de convertirse en *gonfaloniere* vitalicio al año siguiente. Ese fue precisamente el momento en que unos «amigos» recomendaron a Miguel Ángel que acudiera a Florencia e hiciera una oferta para esculpir el *David*. Es posible que uno de tales «amigos» fuera Soderini.
(34) Landucci señaló en su diario: «El susodicho gigante es obra de Miguel Ángel Buonarroti».
(35) La arquitectura del Altar Piccolomini fue obra del artista romano Andrea Bregno y su taller, pero por alguna razón no llegó a esculpir ninguna de las quince esculturas destinadas a sus nichos y pedestales. Por tanto, la tarea se traspasó a Pietro Torrigiano, por lo que los caminos de Miguel Ángel y del matón del jardín de las esculturas volvieron a cruzarse. Sin embargo, Torrigiano solo había logrado confeccionar una estatua, la de san Francisco, sin llegar a completarla del todo.
(36) Jacopo Galli murió en 1505, por lo que no pudo instar a su amigo y protegido a hacer honor a su palabra en lo concerniente a este encargo.
(37) Como era habitual en él, recordaba el nombre del notario que había redactado el contrato pero no el del Papa (al que llamó Pío II, no III).
(38) Es muy posible que posteriormente se fundiera para fabricar un cañón, como sucedió con el otro

bronce de Miguel Ángel, la estatua sentada de Julio II. Un boceto (ver p. 214) nos da una cierta idea del aspecto que debió de tener.
(39) Lo más seguro es que examinara, puliera y, en caso necesario, rellenara cualquier agujero que podría haber en la figura fundida por Miguel Ángel.
(40) Según Vasari, Leonardo también estudió en el jardín de las esculturas.
(41) Un indicio del contacto estrecho entre ambos aparece en una lista de sus libros redactada por Leonardo en 1503-1504; junto con varios manuales básicos de latín (lo que indica que Leonardo estaba intentando mejorar sus conocimientos de esta lengua) aparece el *Libro de regole latine di Francesco da Urbino*, o sea, un libro del maestro de latín a cuyas clases había asistido Miguel Ángel. Que dos grandes artistas florentinos estuviesen ligados a este oscuro maestro parece una coincidencia demasiado grande: apunta a una recomendación, e incluso a un regalo.
(42) Afirmación esta que quizá hubiera puesto en entredicho Miguel Ángel.
(43) Para Leonardo la vestimenta era algo muy importante. El inventario que hizo de su vestuario en 1504 nos proporciona una impresión muy viva de cómo se presentaba en las calles y plazas de Florencia hecho un dandi y un pavo real. La lista incluye «un traje de color rosa polvoriento, un traje rosa catalán, una capa de color púrpura oscuro con un cuello grande y una capucha de terciopelo […] un sobretodo púrpura de satén, un sobretodo de satén carmesí, a la francesa».
(44) No obstante, Maquiavelo tenía algún motivo para pensar que ella le había engañado, igual que él a ella; la criatura tuvo que haber sido concebida en cuanto él regresó a Florencia en el mes de enero anterior, o justo antes.
(45) Leonardo contaba que una vez alguien se enamoró de una «imagen divina» que él había pintado, seguramente una Virgen.
(46) *Dialoghi de' Giorni che Dante Consumo nel Cercare l'Inferno e'l Purgatorio* o «Diálogo sobre los días que Dante pasó buscando en el infierno y el purgatorio».
(47) La prueba de la que disponemos es una anécdota incluida en un manuscrito sobre historias e información relativa a artistas florentinos escrito muchos años después. No obstante, como ha señalado Charles Nicholl, parece tratarse de la narración de un testigo llamado Giovanni da Gavine, amigo de Leonardo que proporcionó unos cuantos chismes más. Y concuerda con todo lo que sabemos acerca de estos dos grandes artistas. De acuerdo con la misma fuente, «ansioso por picar a Leonardo», Miguel Ángel se aferró al mismo punto sensible, la incapacidad de Leonardo para fundir el gigantesco caballo en Milán: «¿Así que de veras te toman en serio esos ceporros de los milaneses?».
(48) ¿En torno a qué pasaje giraría el debate? Es tentador suponer que se tratase del Canto X del *Purgatorio*. Dante y Virgilio, que están ascendiendo las terrazas espirales del Monte Purgatorio, se topan con unos inmensos relieves esculpidos en mármol blanco que representan la virtud de la humildad. Este tema explicaría por qué se le pediría a un artista que elucidara el poema. Si el tema del pasaje de Dante hubiera sido el orgullo, eso habría añadido un poco más de escozor a la réplica de Miguel Ángel. Quizá estuviera diciendo: «Tú, Leonardo, eres el experto en arrogancia, porque intentaste fundir un caballo de bronce gigantesco y no pudiste hacerlo».
(49) Leonardo parece haber utilizado un medio oleaginoso en lugar de un verdadero fresco, que de acuerdo con un cronista del siglo XVI, «no se pegaba».
(50) La fecha de nacimiento de Julio se desconoce, aunque los indicios apuntan que la más probable sería diciembre de 1445.
(51) Maquiavelo, que estaba observando los acontecimientos en representación del Gobierno florentino, quedó impresionado.
(52) Miguel Ángel debió de estar al tanto de la descripción del mausoleo de Halicarnaso contenida en la *Historia natural* de Plinio el Viejo. Era sobre todo la escultura, según Plinio, lo que la convertía en una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, y había sido completada por los artistas que la habían

hecho a pesar de que su mecenas, la viuda de Mausolo, había muerto, «pues creían que sería un monumento a su propia gloria y su arte».
(53) Los expertos están divididos sobre la autoría de la mayoría de los estudios para el diseño de las tumbas, y también acerca de las fechas en las que se hicieron. El primer proyecto es el menos documentado de la sucesión de planes que Miguel Ángel ideó para la tumba de Julio a lo largo de los años, ya que no se conserva ningún contrato sobre el particular y la atribución y la fecha de los bocetos supervivientes son motivo de controversia. La principal fuente de información acerca de su aspecto son las descripciones de Condivi y Vasari, ambas escritas décadas más tarde.
(54) El papel de Alamanno Salviati en todo esto resulta interesante. Los Salviati eran una familia rica y poderosa que había desempeñado un importante papel en la entronización de Piero Soderini como *gonfaloniere*, pero perdió la confianza en sus políticas populistas poco después y se sumó a la oposición pro-Médici. El primo de Alamanno estaba casado con Lucrezia, la hija mayor de Lorenzo el Magnífico. Por tanto, era el cuñado del cardenal Giovanni de Médici, que pronto iba a convertirse en la mano derecha del Papa. Existen indicios de que Salviati tuvo algo que ver.
(55) Los Estados pontificios eran un área de la Italia central que en otro tiempo había estado controlada por el emperador bizantino antes de ser entregada a los papas por Pipino, padre de Carlomagno, en el siglo VIII. Abarcaban gran parte de las regiones italianas contemporáneas del Lazio, Emilia-Romaña y Las Marcas. En la práctica, rara vez resultaba fácil controlar esta área tan dispar, que se extendía a ambos lados de los Apeninos, ni estaba claro si los papas gobernaban en representación del emperador o por derecho propio. Normalmente, el gobierno efectivo lo ejercían un mosaico perpetuamente cambiante de ciudades-Estado y aristócratas locales. A partir de finales del siglo XV, sin embargo, bajo Alejandro VI y Julio II, se hizo un gran esfuerzo por transformar aquel territorio en un verdadero Estado.
(56) Tal y como resultaron las cosas, pasó alrededor de un siglo y medio antes de que el exterior y el interior de la nueva basílica estuvieran completamente terminados.
(57) Había sido socio de Jacopo Galli, que había fallecido el año anterior (y que, de haber estado vivo, quizá hubiera podido prevenir esta desastrosa disputa).
(58) Añadió una oscura posdata a su mensaje a Giuliano da Sangallo. Que se le hubiera negado de manera vejatoria ver al Papa no era el único motivo de su partida. «Además hubo algo más, acerca de lo cual no deseo escribir: baste con decir que tenía motivos para creer que si permanecía en Roma, mi propia tumba iba a estar lista antes que la del Papa». Nunca dijo en qué consistía esta misteriosa amenaza ulterior; es más, jamás volvió a mencionar la cuestión. Es posible, por ejemplo, que dada su habilidad para ofender con las palabras se hubiera ganado una peligrosa enemistad por parte de algún artista rival en Roma. No obstante, es más probable que fuera una forma melodramática de decir que creía que si hubiera intentado pintar el techo, eso lo habría matado.
(59) En el ínterin, es probable que Miguel Ángel fuera realizando varias obras, entre ellas el *Tondo Doni* y la escultura (que nunca llegaría a completar) de san Mateo, único de los doce apóstoles para el Duomo que llegó a empezar siquiera a esculpir.
(60) La palabra empleada por Lodovico, *miseria*, fue explicada por Maquiavelo. Empleaba *misero*, o tacaño, para designar a «aquel que es mezquino con lo que posee», mientras que los florentinos utilizaban la palabra *avaro*, o avaricioso, para designar a «aquel que desea despojar a los demás». De acuerdo con sus enemigos, al menos, Miguel Ángel fue ambas cosas.
(61) No se sabe nada de Piero entre 1501 y este momento, casi seis años más tarde, pero es de suponer que debió de estar cerca de Miguel Ángel en los años del ínterin.
(62) Gran parte de la controversia que rodea a la limpieza de los frescos del techo durante la década de 1980 giró en torno a cuántos añadidos *a secco* había realizado Miguel Ángel y si los restauradores habían eliminado algunos por accidente.

(63) Que fue destruido en la década de 1530 para hacerle sitio a *El Juicio Final* de Miguel Ángel.
(64) Ha habido muchas interpretaciones eruditas y esotéricas de la imaginería del techo de la Capilla Sixtina, algunas de ellas más creíbles que otras. No obstante, vale la pena señalar que los contemporáneos de Miguel Ángel no pretendían insinuar que la temática fuese en absoluto oscura. El escritor Pietro Aretino simplemente aludió al techo como una pintura de «la creación del mundo». El papa Pablo III, al designar a un limpiador para que quitase el polvo a los frescos en 1543, simplemente distinguió entre «acontecimientos cumplidos» (las escenas del techo, historia sagrada que ya había tenido lugar) y «acontecimientos profetizados», es decir, el posterior *Juicio Final* de la pared del altar.
(65) Rafael también tuvo dificultades con el yeso mientras estaba pintando su primer fresco en las *Stanze*, lo que hace pensar que le planteaba problemas incluso a pintores experimentados que no estaban familiarizados con sus propiedades.
(66) A partir de la inscripción que hay en el dorso de la hoja, se deduce que el poema estaba dedicado a *Giovanni, a quell propio* [sic] *da Pistoia*. Ahora bien, no puede haberse tratado de Giovanni di Benedetto da Pistoia, que posteriormente sería miembro de la Academia de Florencia, porque ese Giovanni no nació hasta 1509. En cualquier caso, estaba claro que era un compatriota toscano de Pistoya con el que Miguel Ángel intercambió poemas por aquel entonces. Se desconoce quién vio los poemas de este en aquella época; más tarde envió sus obras a amigos, otros poetas y amantes.
(67) Ferrara era muy representativa de la maraña de lealtades y reivindicaciones que hacían tan compleja la política italiana. Tradicionalmente, esta área había formado parte de los Estados pontificios, pero la familia dominante, los D'Este, procedía de un poco más al norte y por tanto eran súbditos hereditarios del emperador del Sacro Imperio Romano. Además, Ferrara estaba situada entre el área controlada por el papa y los territorios de Venecia y Milán, reivindicados tanto por Francia como por el Imperio. En aquel momento, el objetivo de Julio era tomar Ferrara antes de que lo hicieran los franceses. El plan del duque de Ferrara (que se vio coronado con el éxito) era conservar su independencia enfrentando entre sí a las partes en conflicto. Por consiguiente, el duque provocó la furia del papa.
(68) Resulta difícil ponerle fecha a la disputa, pero cabe suponer que tuviera lugar entre 1504 y 1507, mientras Perugino estaba en Florencia completando un retablo que había comenzado Filipi
(69) No cabe duda de que Rafael utilizó el Niño Jesús de la *Virgen de Brujas* como inspiración para su propia obra, y dibujó un boceto de la escultura, como lo hizo también con el *san Mateo* inacabado de Miguel Ángel, lo que indica que en algún momento tuvo acceso al taller de este. Por añadidura, el repaso de los logros de Miguel Ángel por parte de Rafael incluyó una elegante vista de espaldas del *David* (como la de Leonardo, menos abrumadora y más armoniosa que el original), así como estudios del boceto de *La batalla de Cascina*. Utilizó el *Tondo Taddei* como inspiración para su *Madonna Bridgewater*. no Lippi para la Santísima Anunciada (y que, para entonces, ya tenía un aspecto marcadamente anticuado).
(70) La primera vez que Miguel Ángel estuvo fuera después de comenzar a trabajar en el techo, por lo que sabemos, fue en septiembre de 1510, cuando acudió a Bolonia. Si esto sucedió realmente, habría ocurrido en los meses venideros, durante los cuales Miguel Ángel estuvo ausente de Roma de manera intermitente.
(71) Existe una disputa académica en torno a si muchos de ellos son originales o copias inspiradas en Miguel Ángel. Ahora bien, incluso si fueran imitaciones, los originales debieron de ser igualmente áridos.
(72) Miguel Ángel tenía ideas muy arraigadas acerca de la belleza humana y sus proporciones. Hacia el final de su vida, nos cuenta Condivi, se planteó escribir un tratado acerca de «diferentes clases de movimiento y apariencia humanos, así como acerca de la estructura ósea». Por desgracia, por lo visto el proyecto se fue a pique porque Miguel Ángel tenía escasa confianza en su talento como escritor. Se

trataba de algo típico en él, como lo fue también su mordaz crítica de las ideas del artista alemán Albrecht Dürer [Alberto Durero] (1471-1528), que escribió *Cuatro libros de la proporción humana* (publicado en 1528). A Miguel Ángel las ideas de Dürer, que estaban basadas en armonías matemáticas, le parecían —una vez más según Condivi— «muy flojas», y se dio cuenta de lo mucho más «bellas y útiles» que habrían sido sus propias ideas, de haber podido conocerlas la posteridad. Es imposible no estar de acuerdo con él.

(73) Vasari se limitó a sugerir que «para mostrar los extremos de perfección de su arte, los hizo de todas las edades, diferentes de expresión y de forma, siendo algunos esbeltos y otros corpulentos, con expresiones y actitudes variadas, unos sentados y otros girándose». Las bellotas y las hojas de roble que sujetan los jóvenes, pensaba Vasari, representaban el «emblema del papa Julio y simbolizan que en aquella época y bajo su gobierno fue la Edad de Oro de Italia».

(74) Apenas una década más tarde, parece ser que el papa holandés Adriano VI (r. 1522-1523) se sintió escandalizado por lo que vio pintado en el techo de la capilla papal.

(75) El traductor de la versión inglesa de este poema, James Saslow, señala que en italiano el verso «Para poder estar más cerca de mí» es de género neutro. En una época posterior de su vida, sin embargo, Miguel Ángel dirigió abiertamente poemas amorosos a otros hombres.

(76) No es de extrañar que esta composición se le quedase grabada en la memoria a Miguel Ángel, ya que había estado muy cerca de la escultura de Jacopo della Quercia en febrero de 1508, justo antes de empezar a pintar el techo. En dicho mes, él y el cardenal Alidosi instalaron la estatua de bronce de Julio encima de la misma puerta (lo que sin duda supuso muchas subidas y bajadas de los andamios, junto a los imponentes relieves de comienzos del siglo XV).

(77) Observación hecha al autor por el crítico Waldemar Januszczak, que vio los frescos desde el andamiaje mientras estaban siendo restaurados.

(78) Poco tiempo después, a mediados de julio, Alfonso d'Este, duque de Ferrara —el mismo que había ordenado fundir la estatua de bronce de Julio para fabricar un cañón—, hizo una visita a Miguel Ángel en los andamios. Alfonso permaneció allí más tiempo que sus cortesanos, ya que «no se cansaba de contemplar aquellas figuras». Es posible que esta fuera la parte más grata de una visita por lo demás tensa a Roma, que tenía por objeto un intento infructuoso de negociar con Julio. Un embajador le sugirió a Alfonso que después inspeccionara las pinturas de Rafael en las *stanze*, «pero no quiso hacerlo», reacción que debió de haber llenado de satisfacción a Miguel Ángel.

(79) Su asistente, Maquiavelo, podría haber estado pensando en él dos años después, al señalar en *El príncipe* que «el hombre cauto fracasa cada vez que es preciso ser impetuoso».

(80) Las estimaciones en torno al número de muertos varían en función de la hostilidad de los autores contra los Médici, entre 500 y más de 5.000. Un poema, *Il miserando sacco de Prato cantata in terza rima*, de Stefano Guizzalotti, empezaba señalando que ni siquiera los infieles turcos habían tratado a los cristianos con semejante crueldad (lo que recuerda la insinuación de Miguel Ángel de que la Roma papal equivalía a Turquía).

(81) En cierto sentido, sin embargo, Miguel Ángel tenía razón: los tiempos eran poco propicios. Estaba intentando crear obras inmensamente ambiciosas para unos mecenas que se encontraban en unas condiciones financieras inestables como consecuencia de una actividad bélica casi constante.

(82) De ser así, Miguel Ángel estaba actuando bajo el mismo impulso por el que Maquiavelo dedicó su obra maestra, *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, no a los gobernantes, sino a dos caballeros florentinos, Cosimo Rucellai y Zanobi Buondelmonti, que, según él, «por sus innumerables buenas cualidades», merecerían ser príncipes.

(83) Miguel Ángel relató todos aquellos detalles, explicó, «porque si estas cosas se le repitieran al susodicho maestro Luca, se acordaría y no diría que me había devuelto el dinero». Tom Henry sitúa la fecha de la visita de Signorelli en abril o mayo de 1513.

(84) Conocido más tarde como Sebastiano del Piombo, o «Portador del Sello de Plomo», en alusión a una sinecura papal que le fue concedida.
(85) Un diálogo veneciano, escrito muchos años después, contiene una remembranza escasamente fiable (pero en conjunto bastante plausible) atribuida a Aretino, acerca de la respuesta de Rafael: «Oh, qué encantado estoy, micer Pietro, de que Miguel Ángel ayude a este nuevo rival, haciéndole dibujos de su propia mano, porque merced a la reputación de que sus cuadros no están a la altura del *paragone* [comparación] con los míos, Miguel Ángel verá con toda claridad que no conquisto a Sebastiano (porque poco habría que alabar en poder derrotar a alguien incapaz de dibujar) sino al propio Miguel Ángel».
(86) Esto se hizo para poner a prueba una teoría acerca del orden en el que fueron colocados originariamente en la capilla, de cara a una exposición en el Victoria and Albert Museum de Londres. Habitualmente están expuestos en la Pinacoteca del Museo Vaticano.
(87) El 11 de agosto escribió a Buonarroto contándole que tenía intención de «realizar un gran esfuerzo con un montón de operarios para terminar la obra en dos o tres años».
(88) Su hermano Buonarroto envió a Miguel Ángel un pormenorizado relato de la entrada. Lo que más le llamó la atención fueron las multitudes, los gritos de *Palle!*, los espléndidos atuendos de los asistentes del Papa y la pompa y el boato de todo ello.
(89) Arriba del todo debían de estar los santos Cosme y Damián, dos de los primeros mártires cristianos, que también fueron médicos. Miguel Ángel debía de esculpirlos ataviados como médicos o *Médici*, juego de palabras que cabe suponer fue el motivo de que los Médici los eligieran como santos patronos.
(90) La familia Della Volpaia produjo cartógrafos, topógrafos y relojeros además de arquitectos; otros miembros conocían a Miguel Ángel; Bernardo había trabajado en Roma con Giuliano da Sangallo. En otras palabras, Miguel Ángel y Bernardo estaban relacionados de varias maneras por vínculos artísticos y sociales.
(91) Esta aterradora enfermedad fue descrita por primera vez en Nápoles como secuela de la invasión francesa de 1494. Obtuvo su nombre en un poema escrito por un médico italiano en 1530. La promiscuidad sexual conllevaba ahora un peligro más inmediato que el riesgo de las llamas del averno.
(92) Cabe preguntarse si una misiva tan iracunda llegó realmente a enviarse.
(93) Al oír esto, Miguel Ángel protestó: como es natural, él no se consideraba terrible en absoluto, sino víctima inocente de la mala suerte y de los malos tratos. Sebastiano tuvo que recular. «Por mi parte, yo», le explicó en su siguiente carta, «no te considero terrible… salvo en el arte, en el que eres el mayor maestro que nunca existió. Así me lo parece a mí: si me equivoco, mío es el error». Parece que la explicación fue aceptada.
(94) El padre de Cellini era un célebre intérprete de pífano, además de ingeniero y fabricante de instrumentos, y el mismo Cellini tocaba la flauta y la corneta. Piloto, o Giovanni da Baldassare, estuvo muy próximo a Miguel Ángel en la década de 1520; entre otros encargos, Piloto fabricó una circunferencia con setenta y dos caras para el proyecto de Miguel Ángel de rematar la cúpula de la Nueva Sacristía. Como veremos, cuando Miguel Ángel huyó de Florencia por segunda vez, Piloto fue uno de los acompañantes que escogió llevarse con él. Según Vasari, el orfebre era miembro de un grupo de haraganes que «dedicaba más atención a gastar bromas y a divertirse» que a trabajar. Acabó matándolo un joven al que había atacado con su «lengua calumniosa».
(95) El agente de los conspiradores en Roma, Battista della Porta, mantuvo relaciones estrechas con Miguel Ángel media década más tarde; es posible que también fuera ese el caso del poeta Luigi Alamanni, primo y tocayo del ejecutado del mismo nombre, y que huyó a Francia.
(96) Santi Quattro también se ocupó más tarde de la cuestión del divorcio de Enrique VIII de Inglaterra. Al morir, León X le debía 150.000 ducados.

(97) En opinión de algunos expertos, se trata de copias de las originales.
(98) En la década de 1970 se descubrió una extraordinaria serie de bocetos de trabajo en las paredes de la capilla del altar de la Nueva Sacristía de San Lorenzo, entre ellos dos a tamaño natural de las ventanas para la Biblioteca Laurenciana, evidentemente destinados a los artesanos que iban a hacer las maquetas de madera para las cornisas. Los noventa y siete bocetos arquitectónicos muestran a Miguel Ángel, en palabras de Caroline Elam, «buscando obsesivamente» el perfil perfecto de cosas como balaustres, cubiertas de sarcófagos y cornisas. Más de un centenar de imágenes figurativas más, muchas de ellas halladas dentro de una cripta, no suelen atribuirse a Miguel Ángel.
(99) La pericia erudita de Clemente tampoco se limitaba a las artes visuales; Cellini describió cómo tocaba el cornetto en un conjunto de viento ante Clemente el 1 de agosto de 1524. Estuvieron ensayando durante ocho días, y el Papa los alabó: dijo que nunca había oído interpretar música «tan dulcemente y de manera tan conjuntada», comentario acerca del cual comentaría a su vez el historiador de la música Richard Sherr que «una cosa es amar la música, pero reparar en la efectividad del “conjunto” es otra: el género de cosas que hacen los críticos musicales».
(100) Un secretario de las fuerzas del duque de Urbino resumió este parecer. Italia, escribió, estaba afligida en aquellos momentos por tres clases de bárbaros: los franceses, los españoles y los alemanes. Con el tiempo, pronosticó, todos ellos se calmarían, pero en el ínterin Italia se habría convertido en un yermo.
(101) Al igual que la elección de Bandinelli (Caco), Anteo era un gigante al que dio muerte el héroe, en su caso levantándolo en vilo y estrujándolo hasta matarlo.
(102) Benvenuto Cellini sostenía que es posible que él disparara personalmente la fatal descarga de arcabuz.
(103) Según Cellini, Salviati era responsable del Saco de Roma por haber aconsejado imprudentemente al Papa que pagara a su ejército mercenario poco antes de la llegada de las tropas sitiadoras, por lo que es posible que tuviera merecido semejante suplicio.
(104) La obsequió con un retrato de Savonarola y con todos sus sermones y escritos, que según ella le proporcionaron «todo su consuelo espiritual». Bajo la influencia de Della Palla, se convirtió en devota de Savonarola y en una creyente tal en el destino de Florencia que se la conocía con el nombre de «La Florentine».
(105) La familia Ginori, y también el joven amigo de Miguel Ángel Federico Ginori, contribuyó de forma entusiasta a este esfuerzo. De ahí que el emblema de Cellini con la figura de Atlas acabara yendo a parar a la colección del rey de Francia.
(106) El artista seguramente se la había entregado a los Strozzi a cambio de que acogieran a sus hermanos en el negocio de la lana. Como acto de civismo, Filippo Strozzi, cabeza de la familia, ordenó obsequiar con ella al rey de Francia, máximo aliado de la República florentina, en quien se habían depositado muchas esperanzas. Su hermano Lorenzo confirmó el regalo: «Hemos entregado a Battista della Palla el gigante, o más bien el *Hércules*, aunque mucha gente (y sobre todo Miguel Ángel) está descontenta de que nos privemos de ella, pero preferiría que todo el mundo me criticara antes de que lo hicieras tú [Filippo Strozzi]». Los recelos de Miguel Ángel estaban bien fundados: la estatua acabó a la intemperie, en los terrenos de Fontainebleau, al parecer se erosionó gravemente y fue vista por última vez en el siglo XVII. Habría estado más segura, y sin duda también habría lucido magníficamente, en el patio del Palazzo Strozzi.
(107) Miguel Ángel acabó perdiendo este combate. Tras la caída de Florencia, Bandinelli regresó, recuperó el bloque y continuó con el proyecto de *Hércules y Caco*. Fue finalmente instalado en 1534 y suscitó una amplia execración entre los florentinos, en parte por motivos políticos, pero también justificado por motivos artísticos. Cellini sostuvo más tarde que le había dicho a la cara a Bandinelli que si a Hércules se le afeitara el pelo no quedaría espacio suficiente para sus sesos, que los hombros

de la estatua parecían perillas de sillas de montar para asnos, que los músculos parecían «un gran saco de melones» apilados contra una pared, y que era imposible determinar sobre cuál de sus dos piernas estaba apoyado, todo lo cual era sumamente acertado desde el punto de vista crítico.
(108) En el Renacimiento, la ingeniería militar tendía a ser practicada por los artistas, como Leonardo y la dinastía Sangallo, también activos en otros ámbitos, como la arquitectura civil e incluso la pintura.
(109) Es difícil saber lo que pensaba al respecto Miguel Ángel, artista favorito de Clemente y amigo y aliado de Della Palla. No obstante, jamás expresó arrepentimiento alguno por el papel que había desempeñado durante el sitio, salvo porque la República florentina hubiera salido perdiendo.
(110) Baldassare Carducci, pariente de Francesco, era el líder de los *arrabiati*, o partido de los rabiosos; había sido encarcelado por los venecianos, entre otras ofensas, por describir al papa como un *bastardaccio*, o grandísimo bastardo (lo que le hizo popular entre algunos florentinos).
(111) Este estaba ubicado en un corredor de dos plantas que ligaba el Castello Estense con el Palazzo Ducale, en el que Alfonso tenía una serie de pequeños apartamentos. En 1529 albergaba la colección más sofisticada de pinturas mitológicas venecianas que podía verse en un mismo lugar en parte alguna.
(112) Si la actividad diplomática de la que formaba parte tenía intención de persuadir a D'Este para que apoyara de manera más directa a la República florentina, fue un fracaso. Jamás lo hizo.
(113) Es posible que Vasari confundiera esta visita a Ferrara con la anterior, mejor documentada, que había tenido lugar el verano previo y que describió Condivi. Por otra parte, no cabe duda de que Miguel Ángel pasó por la ciudad en aquel momento, y es posible que Vasari dispusiera de una fuente distinta para estos acontecimientos: el orfebre Piloto.
(114) El viaje puede seguirse a través de una serie de cuentas anotadas por Miguel Ángel el 10 de octubre. Estaba haciéndose cargo de los gastos de sus acompañantes, de manera que se habían adjudicado diez ducados a Rinaldo Corsini y cuatro al caballo de Piloto. Desde Ferrara, Miguel Ángel, Antonio y Piloto habían viajado en barco a Venecia desde Bondeno, que estaba un poco más arriba del curso del río. En cuanto llegó, alquiló un lugar en el que alojarse y realizó algunas compras de urgencia: calzas para Antonio, botas para Piloto, dos camisas, un sombrerito y una gorra. Seguía estando tan de los nervios que se equivocó de mes, pues en lugar de «octubre» escribió «septiembre» arriba del todo.
(115) Los amores de Júpiter eran uno de los temas favoritos de los coleccionistas de arte de la Italia septentrional. Uno o dos años más tarde, Correggio pintó una serie que incluía una Leda, para el duque Federico II Gonzaga en Mantua, con la que luego se obsequió a Carlos V.
(116) Carlos V fue el último emperador del Sacro Imperio Romano en ser coronado por el Papa. Antes, a lo largo de los 730 años desde que el papa León III coronó a Carlomagno el día de Navidad del año 800 d. C., se había reconocido que la única forma de acceder al título de emperador, por oposición a emperador electo, era mediante una coronación papal. Los emperadores posteriores simplemente se proclamaban a sí mismos «emperador electo de los romanos». La ceremonia de Bolonia marcó así el final de una larga era.
(117) El ejército dirigido por el duque de Urbino y el marqués de Saluzzo era visible desde Castel Sant'Angelo el 1 de junio, aumentando las esperanzas entre los sitiados, que no se cumplieron. En aquel entonces las opiniones estaban divididas acerca de los motivos de que Urbino no hubiera atacado, una y otra vez, al enemigo. Francesco Guicciardini lo atribuyó a cobardía, mientras que su hermano Luigi lo achacó al odio que sentía el duque por los Médici. En un diálogo escrito por Paulo Jovio, el marqués Del Vasto, otro comandante militar, fue del parecer de que las fuerzas de Urbino eran demasiado débiles y estaban demasiado mal entrenadas para reconquistar la ciudad, así que su decisión fue razonable. Mucha gente estaba de acuerdo en que fue muy poco sensato por parte de Clemente depositar su confianza en un hombre al que tanto él como su primo León X habían maltratado tanto. Ahora bien, como veremos en el caso de Miguel Ángel, Clemente no era rencoroso y

es posible que no esperara que otros lo fueran con él.
(118) Después de haber sido manumitida, Simonetta vivió como una campesina en Colle Vecchio, cerca de Roma. En 1529 escribió a Alessandro para pedirle que la ayudara en su pobreza, y murió poco tiempo después.
(119) J. R. Hale describe a Alessandro como «el miembro más voraz de su familia desde el punto de vista sexual», y que era propenso a salir de incógnito, si bien también lo considera «de una manera informal y excéntrica, un político hábil». Quizá sea relevante, en lo que concierne al odio de Alessandro por Miguel Ángel, que por lo visto el artista era íntimo del primo y rival de aquel, el cardenal Hipólito de Médici. Según Vasari, el cardenal «quería muchísimo a Miguel Ángel», y en cierta ocasión le obsequió con un hermoso caballo árabe que Miguel Ángel admiraba, además de diez mulas cargadas de forraje para alimentarlo. Desde luego, los dos jóvenes Médici no podían verse. En 1534, Hipólito escribió a Carlos V para pedirle que reemplazara a Alessandro, contra el que posteriormente conspiró para colocar una bomba bajo su cama.
(120) Se ha insinuado que podría haberse realizado como regalo para la pariente por matrimonio del marqués, Vittoria Colonna, marquesa de Pescara. Sin duda habría encajado con los temas de un par de obras que Miguel Ángel realizó más tarde para ella, que retrataban a Jesucristo entre figuras femeninas. Si esta teoría es cierta, este fue el primer contacto entre Miguel Ángel y una persona que iba a llegar a tener gran importancia en su vida (como comprobaremos en el capítulo siguiente).
(121) Benvenuto prometió vigilar desde lo alto de la escalera de caracol de Bramante cuando se enteró de que Miguel Ángel se aproximaba. Su habitación la preparó la esposa de Benvenuto, Mona Lisabetta. (Esta envió un mensaje después de que Miguel Ángel regresara a Florencia que decía que la próxima vez debía quedarse en la misma habitación).
(122) Quizá la súbita muerte de Benvenuto della Volpaia a raíz de una fiebre a finales de junio reavivó los temores acerca de Miguel Ángel. Después de haber perdido a un apreciado maestro de su círculo, Clemente no quería correr riesgos con el bienestar de otro.
(123) Las acusaciones jocosas de mantener relaciones homosexuales eran comunes entre los humanistas romanos, como los del círculo de Paulo Jovio, y a menudo estaban adornadas con versos escatológicos latinos. Esta era precisamente la clase de gente que podría haber hecho comentarios divertidamente difamatorios acerca de los sentimientos de Miguel Ángel por Tommaso. Ser objeto de burlas podría muy bien haber disuadido a un adolescente de tener nada que ver con aquel apasionado artista.
(124) En una exposición magistral de los poemas y borradores de poemas encontrados en un manuscrito (Vat.Lat.3211), Leonard Barkan demostró cómo las mismas fluctuaciones y metamorfosis que se pueden encontrar en los dibujos de Miguel Ángel también se daban en sus poemas. Estos atraviesan múltiples versiones: Barkan ha enumerado veinte encarnaciones distintas de algunos o todos los sonetos. Había en ello un aspecto psicológico. Un poema, señala Barkan, pese a que había comenzado como una «apasionada expresión de sentimientos hacia Tommaso de Cavalieri, en su forma final acabó dirigido a un receptor menos concreto, quizá identificable con Vittoria Colonna». En el transcurso de ese proceso, una expresión, *o signor mio*, aparece en diversos contextos antes de desaparecer por completo, de tal manera que al final «no es solo un amado varón o Tommaso Cavalieri el que queda anulado, sino las esperanzas asociadas al deseo mismo».
(125) Clemente había asistido a una sesión informativa en los jardines del Vaticano, posiblemente hacia finales de junio, acerca de la nueva teoría de Copérnico según la cual la Tierra giraba alrededor del Sol. Obsequió al conferenciante, Albert Widmanstadt, con un manuscrito para conmemorar el acontecimiento. Era evidente que la exposición le había interesado y emocionado, al contrario que a su sucesor Urbano VIII, en el siglo XVII, que mandó juzgar a Galileo por sostener la misma idea. Quizá eso lo indujera a pensar en un tema basado en el cielo para Miguel Ángel.

(126) Enrique empezó a tener por primera vez serias dudas acerca de la legalidad de su matrimonio con Catalina en 1527, porque ella había estado casada anteriormente con su ahora difunto hermano mayor Arturo, y según el Levítico, si un hombre contrae matrimonio con la esposa de su hermano, no tendrá descendencia. Enrique y Catalina no tuvieron un heredero varón. En el momento en que Enrique exigió separarse de ella, el 22 de junio, Clemente estaba sitiado por las fuerzas imperiales en el Castel Sant'Angelo. Si hubiera tenido más libertad de acción, es muy probable que no se hubiera producido la Reforma inglesa.
(127) Desconocemos qué más hizo Miguel Ángel aquel verano. Cabe suponer que realizara algún trabajo en la tumba de Julio, cuya terminación estaba prevista para abril de 1535, si bien no está claro de qué podía tratarse. Quizá hubiera realizado modelos para algunas de las figuras nuevas del proyecto reducido, como la efigie del papa reclinado. A instigación del embajador del duque de Urbino, se preparó el emplazamiento para la estructura en San Pietro in Vincoli. Parece probable que algunos de los sonetos que Miguel Ángel le escribió a Tommaso daten de estos meses.
(128) Las tumbas y la biblioteca permanecieron en este estado, más o menos el de obras en construcción, durante muchos años. Pero era tal el prestigio de Miguel Ángel que, incluso en ese estado, se consideraban obras maestras. El 5 de abril de 1536 el emperador Carlos V entró triunfalmente en Florencia, ahora reconocida como posesión suya. Se alojó en el Palazzo Médici y se le mostraron los lugares destacados de la ciudad, entre ellos las tumbas inacabadas, que admiró enormemente.
(129) Sin embargo, una carta escrita siete años antes arroja sobre el asunto una luz fascinantemente diferente. El embajador del duque de Urbino, sostuvo Miguel Ángel, le había aconsejado de forma confidencial que al duque le agradaría que abandonase el trabajo de la tumba y dejara que lo terminaran otros. Como dijo Miguel Ángel: «Debía de ir con Dios, ya que a él no le importaba la tumba, pese a que le sentó muy mal que sirviera al papa Pagolo [Pablo III]». La deducción de Miguel Ángel, característicamente desconfiado, era que el duque de Urbino quería que le traspasara la tumba a otro escultor para quitarle a él la casa de Macel de' Corvi. De ahí que quepa la posibilidad de que la motivación predominante de Miguel Ángel fuera no quedarse sin su vivienda.
(130) Además, el cardenal Gonzaga conocía y comprendía la obra de Miguel Ángel hacía ya tiempo. En tanto hijo de Isabella d'Este, se había criado con una escultura de Miguel Ángel, el *Cupido durmiente* rechazado por el cardenal Riario en la colección familiar. Es más, la colección de la familia Gonzaga era una de las mejores que había en la Italia renacentista. El hermano mayor de Gonzaga, Federico II, era el marqués de Mantua cuyo agente intentó reclutar a Miguel Ángel para que se pusiera al servicio de los Gonzaga en 1527.
(131) Durante el intervalo de la batalla en la que el extenuado Ávalos estuvo tentado de aceptar el trono de Nápoles a cambio de traicionar a su señor, el emperador Carlos V, Vittoria lo disuadió diciendo que ser reina de Nápoles no significaba nada para ella en comparación con «lo elevado de la perfecta virtud», sentimiento que cabe sospechar que un Miguel Ángel cada vez más devoto y puritano habría aplaudido.
(132) Uno de ellos fue Paulo Jovio, con el que ya nos hemos topado en diversas funciones, como médico de Clemente y biógrafo hostil de Miguel Ángel. Escribió un *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo* basado en las conversaciones que mantuvo allí. Entre los hablantes se encontraba el propio Jovio y el primo del difunto marido de Vittoria, Alfonso de Ávalos, marqués del Vasto, que debatieron acerca de temas tales como por qué Italia había caído bajo el dominio de las potencias extranjeras y qué había llevado a un hombre tan inteligente como Clemente VII a emplear a enemigos como el duque de Urbino. La obra termina en una cascada de alabanzas para Vittoria: era filósofa y poeta, y sus escritos iluminaban todas sus demás virtudes, «como hogueras encendidas para festivales en los vértices de las pirámides». Desde el punto de vista de la exactitud prosaica, este elogio

seguramente resulta engañoso, ya que, por ejemplo, describió sus pechos diciendo que «subían y bajaban con su respiración como un par de palomas anidadas».
(133) El abuelo de Cosme era Giovanni, hermano de Lorenzo di Pierfrancesco de Médici.
(134) Una extraña y amarga ironía fue que el dibujo de Ganímedes y el águila de Miguel Ángel destinado a Tommaso fueron copiados en una pintura celebratoria realizada por Battista Franco para simbolizar la apoteosis del duque adolescente Cosme de Médici tras su victoria en la batalla de Montemurlo, en la que el ave y el joven desnudo se ciernen de manera inverosímil sobre el campo de batalla.
(135) En los *Diálogos* que escribió acerca de la interpretación de *La divina comedia* a mediados de la década de 1540, Donato Giannotti, hablando en primera persona, hizo una pregunta: «¿No creéis que Dante cometió un error al poner a Bruto y a Casio en boca de Lucifer?». Dante asigna a estos dos asesinos, junto con Judas, el lugar más ignominioso del infierno. A Giannotti esto le parecía un error, «pues el consenso universal de la humanidad», argumentó, «celebra, honra y ensalza a quienes matan a los tiranos para liberar a su patria».
A esto el personaje de Miguel Ángel replica que es «de una gran arrogancia» matar a un soberano, sea justo o injusto, sin saber cuáles serán las consecuencias. Luego sigue una afirmación que podría reflejar los sentimientos reales del anciano artista: había llegado a cansarse, explica, «de quienes dicen que no puede producirse ningún bien si no se empieza por cometer un mal» —es decir, un asesinato—, «pues no entienden que los tiempos cambian y que los hombres se cansan».
(136) El relato suena excesivamente hermoso para ser cierto. ¿Podría Miguel Ángel haber satirizado de tal forma a un importante funcionario papal? Ahora bien, en el caso de que solo fuera *ben trovato*, la anécdota surgió más o menos en la época en que se realizó el propio cuadro. La pintura se desveló en 1541, y en 1544, el año en que murio Biagio da Cesena, un soneto satírico insinuó que se encontraba entre los muertos como castigo por su «mal gobierno». Eso hace pensar que, cuando menos, en el cuadro debía de haber una figura que se parecía a Biagio; recientemente se ha sugerido que es posible que no se tratara de Minos, sino de un miembro menos conspicuo del rebaño de almas condenadas que revolotea por encima ataviado con una capucha clerical.
(137) No está del todo claro cuándo sucedió esto, pero que realmente ocurriera lo refrenda el hecho de que Rontini fue felicitado en 1546 por Niccolò Martelli (1498-1555), mercader y poeta florentino, por salvarle la vida a Miguel Ángel, no una, sino dos veces: primero tras caerse del andamio y luego tras sufrir un episodio agudo de fiebre. Rontini era muy amigo de Vasari, por lo que es probable que hubiera oído la historia de primera mano.
(138) Se supone que el veneno fue administrado de forma parecida al modo en que fue asesinado el padre de Hamlet, por el oído (en el caso de Della Rovere, por el barbero del duque). No obstante, Francesco Maria della Rovere también sufría de hidropesía y de enfermedad venérea, ninguna de las cuales debió de atenuar su célebre mal genio. Es igualmente posible que una de ellas, o quizá una infección vírica, provocaran su muerte.
(139) También cabe la posibilidad de que ya tuviera en mente otra ubicación para ellos. Las estatuas fueron regaladas más tarde, hacia 1546, a Roberto Strozzi, en cuyo palacio Miguel Ángel había sido cuidado por Luigi del Riccio (que quizá fuera quien negoció el regalo), y Strozzi las entregó a Francisco I de Francia. Todo el episodio recuerda al regalo del *Hércules* de Miguel Ángel a Francisco durante el sitio de Florencia, también obra de la familia Strozzi. Cabe preguntarse si Miguel Ángel no le estaría haciendo él mismo aquel espléndido regalo a Francisco de manera indirecta. En la primavera de 1546, el rey había tomado la inusitada iniciativa de escribirle en persona a Miguel Ángel, cuya respuesta del 26 de abril lamentaba no poder servirle de inmediato. Suponiendo que le quedara un poco de vida después de acabar su trabajo actual para el Papa (o sea, los frescos de la Capilla Paulina), con mucho gusto realizaría una obra en mármol o en bronce, o una pintura para Francisco. Aquello no llegó

a materializarse, pero es muy posible que Miguel Ángel considerara que los dos *Esclavos* serían un sustituto apropiado y que dejara abierta la posibilidad, en caso necesario, de trasladarse de Italia a Francia.

(140) El primer golpe de hacha del verdugo la alcanzó en el hombro, y supuestamente hicieron falta diez más para dar muerte a aquella dama de casi setenta años. En la Iglesia católica se la venera como la Bendita Margaret Pole.

(141) Era tal la devoción que sentía por el cardenal inglés que, a partir de 1541, una vez que este fue nombrado gobernador del Patrimonium Petri, el mayor de los Estados pontificios, administrado desde Viterbo, Vittoria pasó gran parte de su tiempo allí también.

(142) Aún existe en la Biblioteca del Vaticano este volumen, encuadernado con sencillez y con la inscripción «*Sonetti spirituali della Sig.ra Vittoria*» en la portada. La caligrafía ha sido identificada como perteneciente a un calígrafo empleado por Vittoria Colonna.

(143) Esta última no ha sobrevivido, pero sí algunos de los estudios utilizados, así como grabados y pinturas que la copiaron.

(144) En un pasaje de los diálogos incluidos en *Da pintura antigua*, Holanda seguramente expresó el verdadero punto de vista de Miguel Ángel acerca del paisaje, dado lo tajante y anticonvencional del mismo. Comenzó con un ataque a la pintura septentrional flamenca: «En Flandes pintan solo para engañar al ojo externo». El arte flamenco, protestó, giraba todo él en torno a trivialidades, ladrillos y argamasa, la hierba de los campos, las sombras de los árboles, y puentes y ríos, lo que llaman paisajes, y figurillas por aquí y por allá. Y todo esto, aunque pueda parecer bueno a los ojos de algunos, en verdad está hecho sin razón, sin simetría ni proporción, sin poner cuidado en seleccionar y rechazar».

(145) Miguel Ángel tenía sus dudas acerca de su poesía, que quedaron de manifiesto en la regularidad con la que pedía a sus amigos literatos que revisasen lo que había escrito. Por otra parte, pasada ya la mediana edad fue un poeta prolífico. En la década y media que siguió a su encuentro con Tommaso de Cavalieri a fines de 1533, escribió más de doscientos poemas, alrededor de tres cuartas partes de su producción. Ese mismo año, un poeta cómico, Francesco Berni (1497/8-1535), envió a Miguel Ángel un poema desde Venecia que señalaba que, mientras que los melifluos seguidores de Petrarca escribían meras palabras, «él dice cosas». Se trataba de una forma aguda de hacer hincapié en la textura dura y difícil del lenguaje y del pensamiento de Miguel Ángel. Era como si de su boca salieran fragmentos de piedra en bruto.

(146) Como adjunto a uno de los epitafios, el 197, que empezaba: «Mi carne, ahora convertida en tierra, y mis huesos aquí, sin sus hermosos ojos», había dos líneas más, que Miguel Ángel describe como «algo moral», y que aluden a estar en la cama con Cecchino, que «me abrazó y en el que pervive mi alma». Que la persona que estaba en la cama con Cecchino fuera Del Riccio o Miguel Ángel y si se pretendía que esas líneas tuvieran una connotación sexual es objeto de debate entre los expertos.

(147) Esta acusación no parece ser del todo cierta: Miguel Ángel había abandonado la casa de la Via Ghibellina tras una furiosa disputa familiar.

(148) Francesca, sobrina de Miguel Ángel y hermana de Lionardo, recibía mensajes menos ásperos, pero también menos atención. A aquellas alturas ya no era una auténtica Buonarroti, pues se había casado con Michele Guicciardini en 1537, con la granja de su tío en Pazzolatica como dote. Tuvo cuatro hijos, pero al parecer su tío era una prioridad aún menor para ella que para Lionardo. En una carta enviada a este último en 1541, cuando Miguel Ángel estaba plenamente ocupado terminando *El Juicio Final*, añadió un mensaje destinado a ella: «Pese a que Francesca no se encuentre muy bien, como me cuenta, dile de mi parte que en este mundo no se puede ser completamente afortunado, y que tenga paciencia».

(149) Se trataba del 151. Juega, como el 152, con el tema de la escultura y la salvación. Comienza con sus líneas más célebres: «No tiene el gran artista ni un concepto/que un mármol solo en sí no

circunscriba/en su exceso». Acto seguido, Miguel Ángel saca precipitadamente una conclusión emotiva: «El mal que huyo y el bien que me prometo, en ti, señora hermosa, divina, altiva/igual se esconde». Si ella tiene piedad, él vivirá; si no, él muere. El soneto es como un poema de amor petrarquista, pero con una oscura carga de culpa y ansiedad subyacente.
(150) El testimonio más gráfico acerca de los problemas urinarios del anciano artista se encuentra en el comentario atribuido a él por Bernini que expresa el esfuerzo puro y duro que requería su arte: *Nelle mie opera caco sangue!* («¡En mis obras cago sangre!»). La fuente, que data de alrededor de un siglo después de la muerte de Miguel Ángel, es muy tardía, pero cuesta imaginar que no pronunciara esas mismas palabras. La metáfora corporal del esfuerzo doloroso encaja muy bien con los problemas físicos concretos que padecía y difícilmente puede considerarse un exabrupto inventado por algún admirador.
(151) La reestructuración de la basílica por parte de Miguel Ángel enfureció, entre otros, a un arquitecto llamado Nanni di Baccio Bigio, el hijo de Baccio Bigio, que había intentado inmiscuirse en el proyecto de San Lorenzo en 1516. El 14 de mayo de 1547, Miguel Ángel recibió una carta de Florencia con advertencias sobre lo que se decía de él, opiniones que estaban siendo difundidas por un pintor llamado Jacopo del Conte. Nanni estaba diciendo que él mismo estaba realizando una maqueta de San Pedro del Vaticano que iba a reducir la de Miguel Ángel a la nada. Había declarado, se le dijo a Miguel Ángel, «que lo que estás haciendo es demencial y estúpido […] que desperdicias grandes cantidades de dinero y que trabajas de noche para que nadie pueda ver lo que haces; que sigues los pasos de cierto español, que no sabes nada de tu propia arquitectura y él menos que nada». No está claro quién podía haber sido este español, pero este no fue de ningún modo el último ataque que Miguel Ángel iba a sufrir por parte de Nanni.
(152) La obra de Miguel Ángel en el Palazzo Farnese también fue blanco de furiosas críticas por parte de Nanni di Baccio Bigio.
(153) Miguel Ángel, fiel a su costumbre, se opuso a este traslado. Por lo visto, prefería dejar las antigüedades tal cual estaban en lugar de andar moviéndolas de sitio.
(154) Poco de esto se realizó en vida de Miguel Ángel, pero las obras comenzaron poco antes de su muerte y continuaron después (Tommaso de Cavalieri fue una de las personas que las supervisó). El tercer palacio, sin embargo, no se levantó hasta el siglo XVII, y la fachada del Palazzo Senatorio nunca se construyó de acuerdo con su diseño.
(155) En otra ocasión en la que iban cabalgando juntos, estaban atravesando el Pons Aemilius, un puente romano situado sobre el Tíber cuya reparación había sido asignada en un principio a Miguel Ángel, y luego en 1552 a Nanni di Baccio Bigio, para ahorrarle tiempo y energías al gran artista. Miguel Ángel era de la opinión de que Nanni había escatimado en materiales y que tampoco había reforzado la estructura antigua. Mientras lo atravesaban, comentó: «Giorgio, este puente está temblando. Cabalguemos más rápido, no vaya a ser que se caiga mientras aún estamos sobre él». Y en efecto, durante las inundaciones de 1557 el puente se derrumbó parcialmente, y desde entonces se lo conoce como el Ponte Roto, o Puente Roto.
(156) No se sabe mucho de Ascanio Condivi (1525-1574). Procedía, al igual que varios de los amigos íntimos de Miguel Ángel en épocas posteriores de su vida, de Las Marcas. Como muchos de sus asistentes a lo largo de los años, no parece que tuviera especial talento. Su ciudad natal era Ripatransone, cerca de la costa adriática. Llegó a Roma en torno a 1545 y se marchó de nuevo a su localidad natal en 1554, el año después de publicarse el libro que lleva su nombre. Su facultades como escritor parecen haber sido tan limitadas como su talento pictórico, pero —una vez más, como varios jóvenes que intimaron con Miguel Ángel— debió de tener otras cualidades, quizá el encanto y la apostura, y sin duda sintió un afecto y una lealtad profundos por el gran artista. Escribió acerca de cómo apenas se había atrevido a esperar ser digno «del amor, la conversación y la estrecha intimidad»

que había recibido del maestro.

(157) Su correspondencia con Pole acabó en los archivos del Santo Oficio y fue utilizada como prueba en los juicios contra uno de sus asociados, Pietro Carnesecchi (1508-1567), un mercader y teólogo florentino que también había sido uno de los favoritos de Clemente VII (y por tanto, con casi toda certeza, alguien a quien Miguel Ángel conocía muy bien). En 1557 Carnesecchi fue convocado por la Inquisición, pero se negó a abandonar la relativa seguridad de Venecia, donde se había refugiado. Pasó una década antes de que lo capturasen (con la connivencia del duque Cosme de Médici), lo juzgaran y lo interrogasen en 119 ocasiones, tres de ellas exclusivamente sobre las creencias de Vittoria Colonna.

(158) Más avanzado el siglo XVI, el pintor y escritor sobre cuestiones artísticas Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) informó de que Pablo IV quería que se destruyera debido a su «malvada exhibición de desnudez y sus bufonadas».

(159) Gobernó en representación de sus hijos y fue el último monarca francés y prácticamente el último miembro de la familia Médici que intentó emplear a Miguel Ángel. En noviembre de 1559 escribió al artista para pedirle que realizara una escultura en bronce de su difunto marido, el rey Enrique II, que había muerto a raíz de un accidente de equitación aquel mes de julio. El artista le pasó el encargo a su amigo el pintor Daniele da Volterra, que —según Vasari— solo completó el caballo que figuraba en los dibujos de Miguel Ángel. Fue trasladado a Francia, donde más tarde se colocó sobre él la figura de Luis XIII; el monumento entero fue fundido en tiempos de la Revolución Francesa.

Bibliografía

ACKERMAN, James S., *The Architecture of Michelangelo*, Londres, 1970. [Ed. cast.: *La arquitectura de Miguel Ángel*, trad. Rafael Fontes Muñoz, Celeste Ediciones, Torrejón de Ardoz, 1997].

ADHÉMAR, J., «Arentino: Artistic Advisor to Francis I», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 17, no. 3, pp. 311-318, Londres, 1954.

AGOSTI, Giovanni y HIRST, Michael, «Michelangelo, Piero d'Argenta and the "Stigmatisation of St Francis"», *The Burlington Magazine*, vol. 138, no. 1123, pp. 683-684, Londres, 1996.

ALDRICH, Robert y WOTHERSPOO, Garry (eds.), *Who's Who in Gay and Lesbian History*, Londres, 2001.

AMES-LEWIS, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, Londres, 2000.

AMY, Michaël J., «The Dating of Michelangelo's St Matthew», *The Burlington Magazine*, no. 1169, pp. 493-496, Londres, 2000.

ARETINO, Pietro, *The Letters of Pietro Aretino*, trad. Thomas Caldecot Chubb, Connecticut, 1967.

—, *Selected Letters*, trad. George Bull, Londres, 1976.

ARKIN, Moshe, «"One of the Marys…": An Interdisciplinary Analysis of Michelangelo's Florentine Pietà», *The Art Bulletin*, vol. 79, no. 3, pp. 493-517, Londres, 1997.

ASTELL, Ann W., *Eating Beauty: The Eucharist and the Spiritual Arts of the Middle Ages*, Nueva York, 2006.

ATKINSON, James B. y SICES, David (eds.), *Machiavelli and His Friends: Their Personal Correspondence*, Dekalb, 1996.

BALDRIGA, Irene, «The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria Sopra Minerva», *The Burlington Magazine*, no. 1173, pp. 740-745, Londres, 2000.

BAMBACH, Carmen, «Berenson's Michelangelo», *Apollo*, (febrero y marzo 2010).

—, «Michelangelo's Cartoon for the "Crucifixion of St Peter" Reconsidered», *Master Drawings*, vol. 26, no. 2, Nueva York, 1987.

—, «The Purchases of Cartoon Paper for Leonardo's "Battle of Anghiari" and Michelangelo's "Battle of Cascina"», *I Tatti Studies*, vol. 8, pp. 105-133, Chicago, 1999.

BARKAN, Leonard, *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton, 2011.

—, *Transuming Passion: Ganymede and the Erotics of Humanism*, Stanford, 1991.

—, *Unearthing the past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven, 1999.

BARNES, Bernadine, «A Lost Modello for Michelangelo's "Last Judgement"», *Master Drawings*, vol. 26, no.3, pp. 239-248, Nueva York, 1988.

—, «Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante, and the Last Judgement», *The Art Bulletin*, vol. 77, no. 1, pp. 64-81, Londres, 1995.

BAUMGARTNER, Frederick J., *Behind Locked Doors: A History of the Papal Elections*, Londres, 2005.

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1973. [Ed. cast.:

Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento, trad. Homero Alsina Thenevet, Gustavo Gili, Barcelona, 1980].

BECK, James, «Cardinal Alidosi, Michelangelo, and the Sistine Ceiling», *Artibus et Historiae*, vol. 11, no. 22, pp. 63-77, Cracovia, 1990.

BECKER, Marvin, «Changing Patterns of Violence and Justice in Fourteenth- and Fifteenth-Century Florence», *Comparative Studies in Society and History*, vol. 18, no. 3, pp. 281-296, Cambridge, 1976.

BLACK, Robert, *Education and society in Florentine Tuscany*, Boston, 2007.

BÖSTROM, Antonia, «Daniele da Volterra and the Equestrian Monument to Henry II of France», *Burlington Magazine*, vol. 137, no. 1113, pp. 809-820, Londres, 1995.

BOUCHER, Bruce, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 vols., New Haven y Londres, 1991.

BOYCE DAVIES, Carole (ed.), *Encyclopedia of the African Diaspora*, Santa Barbara, 2008.

BRACKETT, John, *Criminal Justice and Crime in Late Renaissance Florence 1537-1609*, Cambridge, 1992.

—, «Race and Rulership: Alessandro de' Medici, First Medici Duke of Florence, 1529-37», en EARLE, T. F. y LOWE, K. J. P. (eds.), *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge, 2010, pp. 303-325.

BRANCA, Mirella y PINI, Serena, *Michelangelo: The Wooden Crucifix*, ATS Italia Editrice, Roma, 2010.

BROWN, Deborah, «The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere at S. S. Apostoli», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 49, pp. 235-238, Londres, 1986.

BRUNDIN, Abigail, *Vittoria Colonna and the spiritual poetics of the Italian Reformation*, Aldershot, 2008.

BUCK, Stephanie (ed.), *Michelangelo's Dream*, Londres, 2010.

BULL, George, *Michelangelo: A Biography*, Londres, 1995.

BULLARD, Melissa, *Lorenzo il Magnifico: Image and Anxiety, Politics and Finance*, Florencia, 1994.

BURROUGHS, Charles, «The "Last Judgement" of Michelangelo: Pictorial Space, Sacred Topography, and the Social World», *Artibus et Historiae*, vol. 16, no. 32, pp. 55-89, Cracovia, 1995.

—, «Michelangelo at the Campidoglio: Artistic Identity, Patronage, and Manufacture», *Artibus et Historiae*, vol. 14, no. 28, pp. 85-111, Cracovia, 1993.

BURY, J. B., *Two Notes on Francisco de Holanda*, Londres, 1993.

BUSINI, Giovambattista, *Lettere di Giovambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze*, Florencia, 1861.

BUTLER, Kim E., «The Immaculate Body in the Sistine Ceiling», *Art History*, vol. 32, no. 2, pp. 250-289, Oxford, 2009.

CADOGAN, Jean K., *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, Londres, 2000.

—, «Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio», *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1078, pp. 30-31, Londres, 1993.

CAGLIOTI, Francesco, *Donatello e i Medici*, Florencia, 2000.

CAMPBELL, Lily B., «The First Edition of Vitruvius», *Modern Philology*, vol. 29, no. 1, pp. 107-111, Chicago, 1931.

CAMPBELL, Stephen J., «"Fare una Cosa Morta Parer Viva": Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art», *The Art Bulletin*, vol. 84, no. 4, pp. 596-620, Nueva York, 2002.

CARAVAGGI, Roberto (ed.), *Raphael: In the Apartments of Julius II and Leo X*, Milán, 1993.

CARLINO, Andrea, *Books of the Body: Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, Turín, 2004.

CARTWRIGHT, Julia, *Isabella d'Este, Marchioness of Mantua, 1474-1539: A Study of the Renaissance*, 2 vols., Londres, 1903.

CASTIGLIONE, Baltasar, *The Book of the Courtier*, trad. George Bull, Penguin, Londres, 1978. [Ed. cast.: *El cortesano*, trad. Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 1994].

CATTERSON, Lynn, «Michelangelo's "Laocoön?"», *Artibus and Historiae*, vol. 26, no. 52, pp. 29-56, Cracovia, 2000.

—, «Middeldorf and Bertoldo, Both Again», *Artibus and Historiae*, vol. 26, no. 51, pp. 85-101, Cracovia, 2005.

CELLINI, Benvenuto, *Autobiography*, trad. George Bull, Penguin, Londres, 1973. [Ed. cast.: *Vida*, trad. Valentí Gómez i Oliver, Alianza, Madrid, 2006].

—, *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*, trad. C. R. Ashbee, Londres 1898. [Ed. cast.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, trad. Juan Calatrava, Akal, Madrid, 1989].

'DE CHANTELOU, Paul Fréart, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin*, París, 1885. [Ed. cast.: *Diario del viaje a Francia del caballero Bernini*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1986].

CHASTEL, André, *The Sack of Rome*, 1527, trad. Beth Archer, Princeton, 1983. [Ed. cast.: *El saco de Roma, 1527*, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Espasa Libros, Madrid, 1998].

CLARK, Kenneth, *Civilization*, Londres, 1969. [Ed. cast.: *Civilización: una visión personal*, trad. María Luisa Balseiro Fernández-Campoamor, Alianza, Madrid, 2012].

—, *The Nude*, Edimburgo, 1956. [Ed. cast.: *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, trad. Francisco Torres Oliver, Alianza, Madrid, 2008].

CLAYTON, Martin y PHILO, Ron, *Leonardo da Vinci: Anatomist*, Windsor, 2012. [Ed. cast.: *Leonardo da Vinci: anatomía humana*, trad. Fernando Fontán Fontán, Elsevier Masson, Barcelona, 1992].

CLEMENTS, Robert J., «Michelangelo on Effort and Rapidity in Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 17, no. 3, pp. 301-310, Londres, 1954.

CLOUGH, Cecil, «Clement VII and Francesco Maria della Rovere», en GOUWENS y REISS, 2005, pp. 75-108.

COEN, Ester, *Boccioni*, Nueva York, 1998.

CONDIVI, Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Rome, 1553, (ed.) DAVIS, Charles, versión en línea http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714

CONWELL, Joseph E., *Impelling Spirit: Revisiting a Founding Experience: 1539, Ignatius of Loyola and His Companions*, Chicago, 1997.

CORBO, Anna Maria, «Documenti Romani su Michelangelo», *Commentari*, vol. XVI (1965).

CORTI, G., «Una ricordanza di Giovan Battista Figiovanni», *Paragone*, 175, pp. 24-31.

CUMMINGS, A., *The Politicized Muse*, Princeton, 1992.

DELBEKE, Maarten (ed.), *Bernini's Biographies: Critical Essays*, Pennsylvania, 2006.

DELPH, Ronald K., FONTAINE, Michelle M. y MARTIN, John Jeffries (eds.), *Heresy, Culture and Religion in Early Modern Italy: Contexts and Contestations*, Kirksville, 2006.

DODSWORTH, Barbara, *The Arca di San Domenico*, Nueva York, 1995.

ECHINGER-MAURACH, Claudia, «Michelangelo's Monument for Julius II in 1534», *The Burlington Magazine*, vol. 145, no. 1202, pp. 336-344, Londres, 2003.

ECKSTEIN, Nicholas A., *The District of Green Dragon: Neighbourhood Life and Social Change in Renaissance Florence*, Florencia, 1995.

EISENBICHLER, Konrad, «Charles V in Bologna: the Self-fashioning of a Man and a City», *Renaissance Studies*, vol. 13, no. 4, pp. 430-439, Oxford, 1999.

ELAM, Caroline, «Art in the Service of Liberty: Battista della Palla, Art Agent for Francis I», *I Tatti*

Studies, vol. 5, pp. 33-109, Chicago, 1993.
—, «The Mural Drawings in Michelangelo's New Sacristy», *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 943, pp. 592-602, Londres, 1981.
—, «"*Ché ultima mano!*": Tiberio Calcagni's Marginal Annotations to Condivi's Life of Michelangelo», *Renaissance Quarterly,* vol. 51, no. 2, pp. 475-497, Chicago, 1998.
—, «Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 1, pp. 40-84, Florencia, 1992.
—, «Michelangelo and the Clementine Architectural Style», en GOUWENS y REISS, 2005, pp. 199-226.
—, «"Tuscan Dispositions": Michelangelo's Florentine Architectural Vocabulary and its Reception», *Renaissance Studies,* vol. 19, no. 1, pp. 46-82, Oxford, 2005.
ELKINS, James, «Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy», *Art History,* vol. 7, pp. 176.186, Oxford, 1984.
EVANS, Mark; BROWNE, Clare y NESSELRATH, Arnold (eds.), *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, 2010.
FANTAZZI, Charles, «Poliziano's *Fabula di Orfeo*: a *Contaminatio* of Classical and Vernacular Themes», *Revista de Estudios Latinos*, vol. 1, pp. 121-136, Madrid, 2001.
FEHL, Philipp, «Michelangelo's Crucifixion of St. Peter: Notes on the Identification of the Locale of the Action», *The Art Bulletin*, vol. 53, no. 3, pp. 326-343, Londres, 1971.
—, «Michelangelo's Tomb in Rome: Observations on the "Pietà" in Florence and the "Rondanini Pietà"», *Artibus et Historiae*, vol. 23, no. 45, pp. 9-27, Cracovia, 2002.
FERINO-PAGDEN, Sylvia, «Raphael's Heliodorus Vault and Michelangelo's Sistine Ceiling: An Old Controversy and a New Drawing», *The Burlington Magazine*, vol. 132, no. 1044, pp. 195-204, Londres, 1990.
FICINO, Marsilio, *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, trad. Sears Reynold Jane, Columbia, 1944. [Ed. cast.: *De amore: Comentario a "El banquete" de Platón*, trad. Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 2008].
FINLAY, Victoria, *Colour*, Londres, 2002. [Ed. cast.: *Colores*, trad. Eva Acosta Rodríguez, Océano, Barcelona, 2005].
FLICK, Gert-Rudolf, *Missing Masterpieces: Lost Works of Art 1450-1900*, Londres, 2003.
FOSTER, Philip, «Lorenzo de' Medici and the Florence Cathedral Façade», *The Art Bulletin*, vol. 63, no. 3, pp. 495-500, Londres, 1981.
Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings, catálogo de exposición, British Museum, Londres, 2010.
FREEDMAN, Luba, «Michelangelo's Reflections on Bacchus», *Artibus et Historiae*, vol. 24, no. 47, pp. 121-135, Cracovia, 2003.
FREUD, Sigmund, «The Moses of Michelangelo», en *Sigmund Freud: Writings on Art and Literature*, 1997.
FREY, Karl, *Il Codice Magliabechiano*, Farnborough, 1969.
—, «Studien zu Michelagniolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit. III», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 30, pp. 103-180, 1909.
FREY, Karl y GRIMM, H., «Michelangelo's Mutter und seine Stiefmutter», Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, vol. 6, pp. 185-201, 1885.
FROMMEL, Cristoph L., «"Capella Iulia": Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 40, no. 1, pp. 26-62, Munich, 1977.
FUSCO, Laurie y CORTI, Gino, *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian*, Cambridge, 2006.
GATTI, Luca, «Delle cose de' pictori et sculptori si può mal promettere cosa certa: la diplomazia

fiorentina presso la corte del re di Francia e il Davide bronzeo di Michelangelo Buonarroti», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 106, no. 2, pp. 433-472, 1994.

GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 vols., Firenze, 1839-1840.

GAYFORD, Martin, *Man With a Blue Scarf*, Londres, 2010.

GIACOMETTI, Maschino (ed.), *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered*, Londres, 1986.

GIANOTTI, Donato, *De' Giorni che Dante Consumò nel Cercare l'Inferno e'l Purgatorio*, Florencia, 1859.

GILBERT, Creighton, «What is Expressed in Michelangelo's "Non-Finito"», *Artibus et Historiae*, vol. 24, no. 48, pp. 57-64, Cracovia, 2003.

—, «When Did a Man in the Renaissance Grow Old?», *Studies in the Renaissance, v*ol. 14, pp. 7-32, Chicago, 1967.

GILBERT, Felix, «Guicciardini, Machiavelli, Valori on Lorenzo Magnicio», *Renaissance News*, vol. 11, no. 2, pp. 107-114, Nueva York, 1958.

Giovinezza di Michelangelo, catálogo de exposición, Palazzo Strozzi, Florencia, 1999.

GIOVIO, Paolo, *Michaelis Angeli vita, c. 1527*, edición de DAVIS, Charles, versión en línea http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/714.

GIROUARD, Mark, *Cities & People*, Milán, 1985.

GOETHE, Johann W., *Italian Journey*, trad. W. H. Auden y Elizabeth Mayer, Penguin, Londres, 1970. [Ed. cast.: *Viaje a Italia*, trad. Manuel Scholz y Ángela Ackermann, Ediciones B, Barcelona, 2001].

GOFFEN, Rona, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, Londres, 2002.

GOULD, Cecil, «A New Portrait Attribution to Michelangelo», *Master Drawings*, vol. 27, no. 4, pp. 303-309, Nueva York, 1989.

GOUWENS, Kenneth, *Remembering the Renaissance: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, Londres, 2002.

GOUWENS, Kenneth y REISS, Sheryl, E. (eds.), *The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture*, Aldershot, 2005.

GREENBLATT, Stephen, *The Swerve: How The World Became Modern*, Nueva York, 2011. [Ed. cast.: *El giro: de cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*, trad. Joan Rabasseda Gascón y Teófilo de Lozoya Elzurdía, Crítica, Barcelona, 2012].

GREGOROVIUS, Ferdinand, *History of the City of Rome in the Middle Ages*, trad. Annie Hamilton, 8 vols., Londres, 1894-1902.

HAAS, Louis, *The Renaissance Man and his Children: Childbirth and Early Childhood in Florence, 1300-1600*, Basingstoke, 1998.

HALE, J. R., *Florence and the Medici*, Plymouth, 1977.

—, *Renaissance War Studies*, Londres, 1983.

HALL, Marcia B., «Michelangelo's Last Judgement: Resurrection of the Body and Predestination», *The Art Bulletin*, vol. 58, no.1, pp. 85-92, Londres, 1976.

HALL, Marcia B. y STEINBERG, Leo, «"Who's Who in Michelangelo's Creation of Adam" Continued», *The Art Bulletin*, vol. 75, no. 2, pp. 340-344, Londres, 1993.

HALL, Marcia B. (ed.), *Artistic Centres of the Italian Renaissance: Rome*, Cambridge, 2005.

—, Michelangelo's *Last Judgment*, Cambridge, 2005.

—, «Michelangelo's *Last Judgment*: Resurrection of the Body and Predestination», *Art Bulletin*, vol. 58, no. 1, pp. 85-92, Londres, 1976.

HALLMAN, Barbara McClung, «The "Disastrous" Pontificate of Clement VII: Disastrous for Giulio de' Medici», en GOUWENS y REISS, 2005, pp. 29-40.

HANNAM, James, *God's Philosophers: How the Medieval World Laid the Foundations of Modern*

Science, Londres 2009.
HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Londres 1982. [Ed. cast.: *El gusto y el arte de la antigüedad*, trad. José Antonio Suárez Hernández, Alianza, Madrid, 1989].
HATFIELD, Rab, *The Wealth of Michelangelo*, Roma, 2002.
HEMSOLL, David, «The Laurentian Library and Michelangelo's Architectural Method», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 66, pp. 29-62, Londres, 2003.
HENDERSON, George, *Gothic*, Harmondsworth, 1967.
HENRY, Tom, *The Life and Art of Lucca Signorelli*, Londres y New Haven, 2012.
HERLITHY, David, «Tuscan Names, 1200-1530», *Renaissance Quarterly*, vol. 41, no. 4, pp. 561-582, Chicago, 1988.
HIBBARD, Howard, *Michelangelo*, Londres, 1978.
HIRST, Michael, «The Marble for Michelangelo's Taddei Tondo», *The Burlington Magazine*, vol. 147, no. 1229, pp. 548-549, Londres, 2005.
—, *Michelangelo: The Achievement of Fame*, Londres, 2011.
—, «Michelangelo, Carrara, and the Marble for the Cardinal's *Pietà*», *The Burlington Magazine*, vol. 127, no. 984, pp. 152-159, Londres, 1985.
—, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven, 1988.
—, «Michaelangelo and his First Biographers», *Proceedings of the British Academy*, vol. 94, pp. 63-84, Londres, 1997.
—, «Michelangelo in 1505», Burlington Magazine, vol. 133, no. 1064 (nov. 1991).
—, «Michelangelo in Florence: "David" in 1503 and "Hercules" in 1506», *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 943, pp. 487-492, Londres, 2000.
—, «Michelangelo in Rome: An Altar-Piece and the "Bacchus"», *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 943, pp. 581-593, Londres, 1981.
— y DUNKERTON, Jill, *Making and Meaning: The Young Michelangelo*, Londres, 1994.
DE HOLANDA, Francisco, *Dialogues with Michelangelo*, trad. C. B. Holroyd, Londres, 1911.
HOLLINGSWORTH, Mary, *The Cardinal's Hat: Money, Ambition and Everyday Life in the Court of a Borgia Prince*, Londres, 2005.
HOOK, Judith, *Lorenzo de'Medici*, Londres, 1984.
—, *The Sack of Rome: 1527*, Londres, 1972.
HORNIK, Heidi J. y PARSONS, Mikeal C. (eds.), *Interpreting Christian Art: Reflections on Christian Art*, Macon, 2004.
HORNQÜIST, Mikael, *«Perche non si usa alleger i Romani: Machiavelli and the Florentine Militia of 1506», Renaissance Quarterly*, vol. 55, no. 1, pp. 148-149, Chicago, 2002.
HUPE, Eric, «Reframing the *Doni Tondo*: Patronage, Politics and Family in Michelangelo's Florence», MA Thesis, University of Washington, Missouri, 2011.
JACKS, David y CAFERRO, William, *The Spinelli of Florence: Fortunes of a Renaissance Merchant Family*, Oxford, 2000.
JACOBS, Frederika H., «Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia», *The Art Bulletin*, vol. 82, no. 1, pp. 51-67, Londres, 2000.
JOANNIDES, Paul, «Michelangelo's "Cupid": A Correction», *The Burlington Magazine*, vol. 145, no. 1205, pp. 579-580, Londres, 2003.
—, «Michelangelo's Lost Hercules», *The Burlington Magazine*, vol. 119, no. 893, pp. 550-555, Londres, 1977.
—, «Michelangelo: The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent», *Master Drawings*, vol. 34, no. 2,

pp. 148-167, Nueva York, 1996.
—, «A Supplement to Michelangelo's Lost Hercules», *The Burlington Magazine*, vol. 123, no. 934, pp. 20-23, Londres, 1981.
JONES, Jonathan, *The Lost Battles: Leonardo, Michelangelo and the Artistic Duel that Defined the Renaissance*, Londres, 2010.
JOOST-GAUGIER, Christine L., «Michelangelo's Ignudi, and the Sistine Chapel as a Symbol of Law and Justice», *Artibus et Historiae*, vol. 17, no. 34, pp. 19-43, Cracovia, 1996.
KANTER, Laurence B., *Luca Signorelli: The Complete Paintings*, Londres, 2001.
KAYE, Jill, «Lorenzo and the Philosophers», en MALLET y MANN, pp. 151-166.
KEMP, Martin y WALKER, Margaret (eds.), *Leonardo on Painting: An Anthology of Writings*, New Haven y Londres, 1989.
KENT, D. V. y KENT, F. W., *Neighbours and Neighbourhood in Renaissance Florence: The District of the Red Lion in the Fifteenth Century*, Locust Valley, 1982.
KENT, F. W., «Bertoldo "Sculptore" and Lorenzo de' Medici», *The Burlington Magazine*, vol. 134, no. 1069, pp. 248-249, Londres, 1992.
—, «Bertoldo "Sculptore", Again», *The Burlington Magazine*, vol. 135, no. 1086, pp. 629-630, Londres, 1993.
—, *Household and Lineage in Renaissance Florence: the Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai*, Princeton, 1977.
—, *Lorenzo de' Medici and the Art of Magnificence*, Londres, 2007.
—, «"Rather Be Feared Than Loved": Class Relations in Quattrocento Florence», en *Society and Individual in Renaissance Florence*, CONNELL, William J. (eds.), Berkeley, 2002.
KOSLOVSKY, Craig, *Evening's Empire: A History of the night in Early Modern Europe*, Cambridge, 2011.
KRAUTHEIMER, Richard, *Rome: Profile of a City, 312-1308*, Princeton, 2000.
KUEHN, Thomas, *Emancipation in Late Medieval Florence*, New Brunswick, 1982.
KUNTZ, Margaret, «Designed for Ceremony: The Capella Paolina at the Vatican Palace», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 62, no. 2, pp. 228-255, Berkeley, 2003.
LACH, Donald F., *Asia in the Making of Europe*, vol. II, Chicago, 1964.
LANDUCCI, Luca, *Diario Fiorentino*, Florence, 1883.
—, *A Florentine diary from 1450 to 1516*, trad. Alice de Rosen Jervis, Dutton, Londres, 1927.
LAVIN, Irving, «Michelangelo's Florence Pietà», *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 4, p. 814, Londres, 2003.
LAZZARINI, Elena, *Nudo, Arte e Decoro: Oscillazioni Estetiche Negli Scritti d'arte del Cinquecento*, Pisa, 2010.
LEATHES, Stanley, «Italy and Her Invaders», en WARD, A. W., PROTHERO, G. W. y LEATHES, Stanley (eds.), The Cambridge Modern History, vol. 1, pp. 104-143, Cambridge, 1903.
LEONI, Massimo, «Techniques of Casting», en *The Horses of San Marco*, PEROCCO (ed.), Londres, 1979.
LEVEY, Michael, *Early Renaissance*, Harmondsworth, 1967.
LIEBERMAN, Ralph, «Regarding Michelangelo's "Bacchus"», *Artibus et Historiae*, vol. 22, no. 43, pp. 65-74, Cracovia, 2001.
LIPPINCOTT, Kristen, «When Was Michelangelo Born?», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 52, pp. 228-232, Londres, 1989.
LISNER, Margot, *«Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo», Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, vol. 12, pp. 141-156, Berlín, 1958.
—, *«Michelangelos Kruzifix aus S. Spirito in Florenz», Münchner Jahrbuch für bildende Kunst,* vol.

15, 1964.
LORENZO DE MEDICI, *The Autobiography of Lorenzo de' Medici the Magnificent*, trad. James Wyatt Cook, Binghamton, 1995. [Ed. cast.: *Los Medicis: Nuestra historia*, trad. Mª Ángeles Cabré, Plaza & Janés, 2002].
LOWE, K. J. P., *Church and politics in Renaissance Italy: the life and career of Cardinal Francesco Soderini (1453-1524)*, Cambridge, 1993.
LUSCHINO, Benedetto, *Vulnera Diligentis*, en Villare, P., *La Storia de Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, vol. 1, apéndice, pp. lxxxix-xciii, Florencia, 1898.
LUZIO, A., «*Federigo Gonzaga ostggio alla corte di Giuliu II», Archivio della R. Società Romana di Storia Patria,* vol. 9, pp. 509-582, Roma, 1886.
MACCULLOCH, Diarmaid, *Reformation: Europe's House Divided*, Londres, 2004.
MAQUIAVELO, Nicolás, *The Discourses*, trad. Leslie J. Walker, Penguin, Londres, 2003. [Ed. cast.: *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, trad. Ana Martínez Arancón, Alianza, Madrid, 2000].
—, *Florentine History*, trad. W. K. Marriott y F. R. Hirst, Dent & Co, 1909. [Ed. cast.: *Historia de Florencia*, trad. Félix Fernández Murga, Alfaguara, Madrid, 1978].
—, *The Prince*, trad. George Bull, Penguin, Londres, 1975. [Ed. cast.: *El príncipe*, trad. Mercedes López Suárez, Temas de Hoy, Madrid, 1999].
MALLETT, Michael y MANN, Nicholas, *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, Londres, 1996.
MANCINELLI, Fabrizio, «Michelangelo at Work: The Painting of the Ceiling», en Giacometti (ed.), 1986.
—, «The Painting of the Last Judgement: History, Technique and Restoration», en PARTRIDGE et al., 1997.
—, «The Problem of Michelangelo's Assistants», en DE VECCHI, 1999, pp. 46-79.
MANCUSI-UNGARO, Harold R., *Michelangelo: The Bruges Madonna and the Piccolomini Altar*, New Haven, 1971.
MARTINES, Lauro, *April Blood: Florence and the Plot Against the Medici*, Oxford, 2003. [Ed. cast.: *Sangre de abril: Florencia y la conspiración contra los Médicis*, trad. Ramón García Rodríguez, Turner, Madrid, 2004].
—, *Power and Imagination: City-states in Renaissance Italy*, Nueva York, 1979.
—, *Scourge and Fire: Savonarola and Renaissance Florence*, Londres, 2006.
MASSON, Georgina, *Courtesans of the Italian Renaissance*, Londres, 1975.
MAYER, Thomas F., *Cardinal Pole in European Context: a Via Media in the Reformation*, Aldershot, 2000.
—, *Reginald Pole: Prince and Prophet*, Cambridge, 2000.
MEISSNER, W. W., *Ignatius of Loyola: The Psychology of a Saint*, New Haven, 1997. [Ed. cast.: *Ignacio de Loyola: psicología de un santo,* trad. Nora Muchnik, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1995].
MERCATI, Michele, *De gli obelischi di Roma*, Roma, 1589.
MIGUEL ÁNGEL, *Il Carteggio Di Michelangelo*, vols. I-V, POGGI, Giovanni, BAROCCHI, Paola y RISTORI, Renzo (eds.), Florencia, 1973.
—, *The Letters of Michelangelo*, vols. I y II, trad. E. H. Ramsden, Peter Owen Ltd, Londres, 1963.
—, *Life, Letters, and Poetry*, trad. George Bull, Oxford University Press, Oxford, 1999.
—, *Poems and Letters*, trad. Anthony Mortimer, Penguin, Londres, 2007.
MILANESI, Gaetano, *La lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florencia, 1875.
MILLON, Henry A. y LAMPUGNANI, Vittorio M. (eds.), *The Renaissance from Brunelleschi to*

Michelangelo: The Representation of Architecture, Londres, 1994.
MILLON, Henry A. y SMYTH, Craig H., «Michelangelo and St Peter's-I: Notes on a Plan of the Attic as Originally Built on the South Hemicycle», *The Burlington Magazine*, vol. 111, no. 797, pp. 484-501, Londres, 1969.
MONCALLERO, G. L. (ed.), *Epistolario di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Florencia, 1965.
MORRISON, Alan, KIRSHNER, Julius y MOLHO, Anthony, «Epidemics in Renaissance Florence», *American Journal of Public Health*, vol. 75, pp. 528-535, Washington, 1985.
MORROGH, Andrew, «The Magnifici Tomb: A Key Project in Michelangelo's Architectural Career», *Art Bulletin*, vol. 74, no. 4, pp. 567-598, Londres, 1992.
MUSIOL, Maria, *Vittoria Colonna: A Woman's Renaissance*, 2013.
NAGEL, Alexander, «Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna», *The Art Bulletin*, vol. 79, no. 4, pp. 647-668, Londres, 1997.
—, «Observations on Michelangelo's Late *Pietà* Drawings and Sculptures», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 59, no. 4, pp. 548-572, Munich, 1996.
NAJEMY, John M., *A History of Florence 1200-1575*, Oxford, 2006.
NAPIER, Henry Edward, *Florentine History: From The Earlier Authentic Records to the Accession of Ferdinand the Third*, 6 vols., Londres, 1846-1847.
NEWMAN, Barnett, «The Sublime is Now», en *Art in Theory 1900-1990*, HARRISON, Charles, y WOOD, Paul (eds.), Londres, 1992.
NICHOLL, Charles, *Leonardo Da Vinci: The Flights of the Mind*, Londres, 2005. [Ed. cast.: *Leonardo: el vuelo de la mente*, trad. Borja García Bercero y Carmen Criado Fernández, Círculo de Lectores, Barcelona, 2007].
NORWICH, John J., *The Popes: a History*, Londres, 2012.
OGILVIE, Brian W., *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*, Chicago, 2006.
O'MALLEY, John, SJ, «The Theology Behind Michelangelo's Ceiling», en GIACOMETTI (ed.), 1986, pp. 92-148.
OVIDIO, *Metamorphoses*, trad. M. Mary Innes, Harmondsworth, 1995. [Ed. cast.: *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, Orbis Dictus, Sevilla, 2002].
PAOLETTI, John T., «The Rondanini "Pietà": Ambiguity Maintained through the Palimpsest», *Artibus et Historiae*, vol. 21, no. 42, pp. 53-80, Cracovia, 2000.
PAPINI, Giovanni, *Michelangelo: His Life and His Era*, 1952.
PARKER, Deborah, «The Role of Letters in Biographies of Michelangelo», *Renaissance Quarterly*, vol. 58, no. 1, pp. 91-126, Chicago, 2005.
PARKS, George B., «The Pier Luigi Farnese Scandal: An English Report», *Renaissance News* vol. 15, no. 3, pp. 193-200, Chicago, 1962.
PARKS, Tim, *Medici Money: Banking, Metaphysics and Art in Fifteenth-Century Florence*, Londres, 2006.
PARTNER, Peter, *Renaissance Rome 1500-1559: A Portrait of a Society*, Los Ángeles, 1979.
PARTRIDGE, Loren, en PATRIDGE et al., 1997, pp. 116-122.
PARTRIDGE, L., MANCINELLI, F. y COLALUCCI, G., *Michelangelo - The Last Judgement: A Glorious Restoration*, Nueva York, 1997.
PASTOR, Ludwig Freiherr von, *The History of the Popes from the Close of the Middle Ages*, 40 vols., Londres, 1891-1953. [Ed. cast.: *Historia de los papas*, trad. Alejo Oria León, Gustavo Gili, Barcelona, 1961].
PATTENDEN, Miles, *Pius IV and the Fall of the Carafa: Nepotism and Authority in Counter-*

Reformation Rome, Oxford, 2013.
PEDRETTI, Carlo, *Leonardo: A Study in Chronology and Style*, Berkeley y Los Ángeles, 1973. [Ed. cast.: *Leonardo da Vinci*, trad. Myrian Salayero González y Begoña Loza Lozano, Tikal, Madrid, 2011].
PENNY, Nicholas, *The Materials of Sculpture*, Londres, 1993.
PICCOLOMINI, Manfredi, *The Brutus Revival: Parricide and Tyrannicide during the Renaissance*, Carbondale, 1991.
PINI, Serena, *Michelangelo's Wooden Crucifix*, Santo Spirito, Florencia, s. f.
PLINIO EL VIEJO (Gaius Plinius Secundus), *Natural History: A Selection*, trad. John Healy, Penguin, Londres, 1991. [Ed. cast.: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*, trad. Jerónimo de Huerta, Órbigo, A Coruña].
POLIZZOTTO, Lorenzo, *The Elect Nation: the Savonarolan Movement in Florence, 1494-1545*, Oxford, 1994.
PON, Lisa, «Michelangelo's Lives: Sixteenth-Century Books by Vasari, Condivi, and Others», *The Sixteenth Century Journal*, vol. 27, no. 4, pp. 1015-1037, Kirksville, 1996.
POPE-HENNESSY, John, *Cellini*, Londres, 1985.
—, *Donatello: Sculptor*, Londres, 1993.
—, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londres, 1970. [Ed. cast: *La escultura italiana en el Renacimiento*, trad. Fernando Villaverde Landa, Nerea, San Sebastián, 1989].
—, «Michelangelo in His Letters», en *Essays on Italian Sculpture*, Londres, 1968.
PRICE ZIMMERMANN, T. C., «Guicciardini, Giovio, and the Character of Clement VII», en Gouwens y Reiss, 2005, pp. 19-27.
—, *Paolo Giovio: The Historian and the Crisis of Sixteenth Century Italy*, Princeton, 1995.
PROCACCI, Ugo, *«Postille Contemporanee in un Esemplare della Vita di Michelangiolo del Condivi»*, en *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Florencia y Roma, 1964, pp. 279-294.
PROUST, Marcel, *Remembrance of Things Past, Volume II, Within a Budding Grove*, trad. C. K. Moncrieff y Terence Kilmartin, 3 vols., Londres, 1981. [Ed. cast: *En busca del tiempo perdido: A la sombra de las muchachas en flor*, trad. Carlos Manzano de Frutos, Lumen, Barcelona, 2000].
REISS, Sheryl, F., «Adrian VI, Clement VII, and Art», en GOUWENS y REISS, 2005, pp. 339-362.
REYNOLDS, Anne, «The Papal Court in Exile: Clement VII in Orvietto, 1527-28», en GOUWENS y REISS, 2005, pp. 143-161.
REYNOLDS, Joshua, *Discourses on Art*, Londres, 1778. [Ed. cast.: *Discursos sobre arte: con las anotaciones marginales de William Blake*, trad. José Luis Palomares Arribas, Blanca Guinea Zubimendi, Cuadernos de Langre, San Lorenzo del Escorial, 2011].
RICHTER, Irma (ed.), *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1977.
RICHTER, Jean Paul (ed.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Berkeley, 1977.
RIGGS, Don, «Was Michelangelo Born under Saturn?», *The Sixteenth Century Journal*, vol. 26, no. 1, pp. 99-121, Kirksville, 1995.
ROBERTSON, Charles, «Bramante, Michelangelo and the Sistine Ceiling», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 49, pp. 91-105, Londres, 1986.
ROCKE, Michael, *Forbidden friendships: homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, Oxford, 1996.
ROSCOE, William, *Illustrations, Historical and Critical of the Life of Lorenzo de' Medici, Called the Magnificent*, Londres, 1822.
—, *The Life and Pontificate of Leo the Tenth*, Liverpool, 1805.
ROTH, Cecil, *The Last Florentine Republic*, Londres, 1925.

ROUSH, Sherry, «Piagnone Exemplarity and the Florentine Literary Canon in the Vita di Girolamo Benivieni», *Quaderni d'italianistica*, vol. 27, no. 1, pp. 3-20, 2006.
RUBIN, Patricia L., «"Che è di questo culazzino!": Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art», *Oxford Art Journal*, vol. 32, no. 3, pp. 427-446, 2009.
—, *Giorgio Vasari: Art and History*, Londres, 1995.
—, «Vasari, Lorenzo and the myth of magnificence», en *Lorenzo de' Medici e il suo mondo*, ed. G. C. GARFAGNINI, pp. 427-442, Florencia, 1993.
RUVOLDT, Maria, «Michelangelo's Dream», *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 1, pp. 86-113, Londres, 2003.
SAMARAN, Charles, *Jean de Bilhères-Lagraulas: Cardinal de Saint-Denis*, París, 1921.
SASLOW, James M., *The Poetry of Michelangelo*, New Haven, 1991.
SCHLITT, Melinda, «Painting, Criticism, and Michelangelo's *Last Judgement*», en Hall, 2005.
SCIGLIA, Eric, *Michelangelo's Mountain: The Quest for Perfection in the Marble Quarries of Carrara*, Nueva York, 2005.
SETTON, Kenneth M., *The Papacy and the Levant, 1204-1571*, Filadelfia, 1978.
SEYMOUR, Charles Jr., *Michelangelo's David: A Search for Identity*, Nueva York, 1967.
—, *Michelangelo: The Sistine Chapel Ceiling*, Londres, 1972.
SHAW, Christine, *Julius II: The Warrior Pope*, Oxford, 1993.
SHEARMAN, John, «The Florentine Entrata of Leo X, 1515», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 38, pp. 136-154, Londres, 1975.
—, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven, 2003.
SHERR, Richard, «Clement VII and the Golden Age of the Papal Choir», en GOUWENS y REISS, 2005, pp. 227-250.
SHRIMPLIN, Valérie, *Sun Symbolism and Cosmology in Michelangelo's «Last Judgment»*, Kirksville, 2000.
—, «Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà», *The Art Bulletin*, vol. 71, no. 1, pp. 58-66, Londres, 1989.
SQUARZINA, Silvia D., «The Bassano "Christ the Redeemer" in the Giustiniani Collection», *The Burlington Magazine*, vol. 142, no. 1173, pp. 746-751, Londres, 2000.
STEINBERG, Leo, «Michelangelo's Florentine *Pietà*: The Missing Leg Author», *The Art Bulletin*, vol. 50, no. 4, pp. 343-353, Londres, 1968.
—, «Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg Twenty Years After», *The Art Bulletin*, vol. 71, no. 3, pp. 480-505, Londres, 1989.
—, *Michelangelo's Last Paintings: The Conversion of St. Paul and the Crucifixion of St. Peter in the Capella Paolina, Vatican Palace*, Londres, 1975.
—, «Who's Who in Michelangelo's Creation of Adam: A Chronology of the Picture's Reluctant Self-Revelation», *The Art Bulletin*, vol. 74, no. 4, pp. 552-566, Londres, 1992.
STEPHENS, John, *The Fall of the Florentine Republic, 1527-1530*, Oxford, 1983.
STINGER, Charles L., *The Renaissance in Rome*, Bloomington, 1998.
STRAUSS, R. M., y MARZO-ORTEGA, H., «Cosimo de' Medici's Arthritis», *The Journal of the Royal College of Physicians of Edinburgh*, vol. 32, no. 3, pp. 212-213, Edimburgo, 2002.
SUMMERS, David, «Michelangelo on Architecture», *The Art Bulletin*, vol. 54, no. 2, pp. 146-157, Londres, 1972.
—, *Michelangelo and the language of art*, Princeton, 1980.
SYMONDS, J. A., *The Life of Michelangelo Buonarotti*, Nueva York, 1893. [Ed. cast.: *Miguel Ángel*, trad. Wenceslao Roces Suárez, Grijalbo, Barcelona, 1969].

TALVACCHIA, Bette, *Raphael*, Londres, 2007.
DE TOLNAY, Charles, «Michelangelo Studies», *The Art Bulletin*, vol. 22, no. 3, pp. 127-137, Londres, 1940.
TREXLER, Richard C., *Public Life in Renaissance Florence*, Londres, 1980.
—,«True Light Shining: vs. Obscurantism in the Study of Michelangelo's New Sacristy», *Artibus et Historiae*, vol. 21, no. 42, pp. 101-117, Cracovia, 2000.
TRIBALDO DE' ROSSI, «Ricordanze», en DI SAN LUIGI, Ildefonso (ed.), *Delizie degli Eruditi Toscani*, vol. XXIII, Florencia, 1786.
UNGER, Miles, J., *Machiavelli: A Biography*, Londres, 2011.
VARCHI, Benedetto, *Due Lezzioni*, Florencia, 1549. [Ed. cast.: *Lección sobre la primacía de las artes*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1993].
VASARI, Giorgio, *Lives of the Artists*, vols. I y II, trad. George Bull, Penguin, Londres, 1987.
—, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, vols. I y II, trad. Gaston de Vere, Londres, 1912. [Ed. cast.: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, trad. Mercedes Fernández García, Cátedra, Madrid, 2013].
—, *On Technique*, trad. Louisa S. Maclehose, Dover Publications, Nueva York, 1960.
—, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. comentada, Barocchi, Paola, 3 vols., Milán, 1962.
DE VECCHI, Pierluigi, «Michelangelo's Last Judgment», en GIACOMETTI (ed.), 1986.
—, (ed.), *The Sistine Chapel: A Glorious Restoration*, Nueva York, 1999.
VILLARI, Pasquale, *The Life and Times of Niccolò Machiavelli*, 2 vols., Londres, 1892. [Ed. cast.: *Maquiavelo*, trad. A. Ramos y J. Luelmo, Grijalbo, Barcelona, 1984].
DA VINCI, Leonardo, *Treatise on Painting*, McMahon A. Philip (ed.), Princeton, 1956. [Ed. cast.: *Tratado de pintura*, trad. Diego Antonio Rejón, Edimat, Arganda del Rey, 2004].
WALLACE, William E., «The Bentivoglio Palace Lost and Reconstructed», *The Sixteenth Century Journal*, vol. 10, no. 3, pp. 97-114, Kirksville, 1979.
—, «Clement VII and Michelangelo: An Anatomy of Patronage», en GOUWENS y REISS, 2005, pp. 189-198.
—, «"Dal disegno allo spazio": Michelangelo's Drawings for the Fortifications of Florence», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 46, no. 2, pp. 119-134, Berkeley, 1987.
—, «Manoeuvring for Patronage: Michelangelo's Dagger», *Renaissance Studies*, vol. 11, no. 1, pp. 22-26, Oxford, 1997.
—, *Michelangelo: The Artist, the Man, and his Times*, Cambridge, 2010.
—, «Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel», *Gazette des Beaux Arts*, vol. 10, pp. 203-216, París, 1987.
—, «Michelangelo's Rome Pietà: Altarpiece or Grave Memorial?», en *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Bule et al., Florencia, 1992.
—, *Michelangelo at San Lorenzo: the Genius as Entrepreneur*, Cambridge, 1994.
—, «Michelangelo, Tiberio Calcagni, and the Florentine "Pietà"», *Artibus et Historiae*, vol. 21, no. 42, pp. 81-99, Cracovia, 2000.
—, «Michelangelo at Work: Bernardino Basso, Friend, Scoundrel and Capomaestro», *I Tatti Studies*, vol. 3, pp. 235-277, Chicago, 1989.
—, «*Miscellanae Curiositae Michelangelae*: A Steep Tariff, a Half-Dozen Horses, and Yards of Taffeta», *Renaissance Quarterly*, vol. 47, pp. 330-350, Chicago, 1994.
—, «Narrative and Religious Expression in Michelangelo's Pauline Chapel», *Artibus et Historiae*, vol. 10, no. 19, pp. 107-121, Cracovia, 1989.
—, «Two Presentation Drawings for Michelangelo's Medici Chapel», *Master Drawings*, vol. 25, no. 3,

pp. 242-260, Nueva York, 1987.
WARK, Robert R., *Sir Joshua Reynolds – Discourses on Art*, Oxford, 1981.
WEIL-GARRIS BRANDT, Kathleen, «A Marble in Manhattan: The Case for Michelangelo», *The Burlington Magazine*, vol. 138, no. 1123, pp. 644-659, Londres, 1996.
—, «Michelangelo's Pietà for the Cappella del Re di Francia», en *«Il se rendit en Italie»: études offertes à André Chastel*, Roma y París, 1987.
WEINSTEIN, Donald, *Savonarola and Florence; prophecy and patriotism in the Renaissance,* Princeton, 1970.
WILDE, Johannes, «The Hall of the Great Council of Florence», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 7, pp. 65-81, Londres, 1944.
—, «Michelangelo and Leonardo», *The Burlington Magazine*, vol. 95, no. 600 (marzo 1953), p. 66.
—, *Michelangelo: Six Lectures by Johannes Wilde*, Oxford, 1978.
WITTKOWER, Rudolf, *Sculpture*, Londres, 1979. [Ed. cast.: *La escultura: procesos y principios*, trad. Fernando Villaverde Landa, Alianza, Madrid, 1993].
WRIGHT, Alison, *The Brother Pollaiuolo: The Arts of Florence and Rome*, New Haven y Londres, 2005.
ZÖLLNER, Frank, THOENES, Christof, y PÖPPER, Thomas, *Michelangelo: Complete Works*, Londres, 2008.

Catálogos de Exposición

Fra Angelico to Leonardo: Italian Renaissance Drawings, British Museum, 2010.
Il Giardino di San Marco: Maestri e Compagni del Giovane Michelangelo, Casa Buonarroti, Florencia, 1992.
Giovinezza di Michelangelo, Palazzo Vecchio, Florencia, 1999.
The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence, Detroit Institute of Arts, Detroit 2002.
Michelangelo e Dante, Casa di Dante, Abruzzo, Milán, 1995.
Michelangelo Drawings: Closer to the Master, British Museum, 2005.
Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle, Fitzwilliam Museum, Cambridge, 1997.
Raphael: From Urbino to Rome, National Gallery, 2004.
Sebastiano del Piombo, Gemäldegalerie, Berlín, 2008.

Índice onomástico

NOTA: Las obras de Miguel Ángel Buonarroti (MB) aparecen directamente a continuación del título; las de otros aparecen tras el nombre del artista o del autor. Los números de página que aparecen en *cursiva* se refieren a los pies de las ilustraciones.

Sobre el autor

Martin Gayford ha sido crítico de arte del *Spectator* y del *Sunday Telegraph*. Actualmente es el responsable europeo de la crítica de arte de Bloomberg. Autor de *Constable in Love* y *The Yellow House,* es uno de los mejores autores de biografías artísticas, ha colaborado también en la elaboración de numerosos catálogos.



Título original: *Michelangelo: His Epic Life*

Publicado originalmente por Penguin Books Ltd., Londres.

ISBN ebook: 978-84-306-1717-3
Diseño de cubierta: © akg-images/Erich Lessing
Conversión ebook: Arca Edinet S. L.

